

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية



تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية- السنة الثانية و الأربعون- العدد - 500 - كانون الأول 2012







هدية العدد /500/

العدد /1/ من الموقف الأدبي
الصادر في أيار 1971

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الحادية والأربعون ، العدد 500، كانون الأول 2012

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	1000
داخل القطر للمؤسسات	1200
في الوطن العربي للأفراد	3000
في الوطن العربي للمؤسسات	4000
خارج الوطن العربي للأفراد	6000
خارج الوطن العربي للمؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	500

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

في هذا العدد من الموقف الأدبي

2 ـ **القصة**:

هـ ـ حوار العدد :

ز ـ رؤيا :

ح ـ إطلالة :

خ ـ شخصيات :

ط ـ قراءات نقدية

ي ـ ثبت أعداد الموقف الأدبي (1 ـ 500)

كلمة العدد . .

الابتكار والحضور الراقي

❑ د. حسين جمعة

نحتفل اليوم بالعدد خمس مئة لمجلة (الموقف الأدبي) منذ صدور العدد الأول عام (1971م) عن اتحاد الكتاب العرب في سورية وهي ما زالت تحتفي بما قيل عن مفهوم التأليف الورقي الراقي عند العرب القدماء، إذ نطقت بما تهوى النفوس عامتها وخاصتها، وأكدت مفهوم الفن الجميل؛ والفكر المستنير من دون إطالة مملة أو إسفاف ممجوج، واعتمدت الجدل والبرهان في عرض المقالة العلمية، والأدب الأخاذ في المقالة الأدبية... وجنحت في القصة والمسرح إلى معالجة قضايا تعنى بالمجتمع، بينما جاء الشعر معبراً عن تطلعات أصحابه من دون أن يقع في التسرع الهش والظل الثقيل... فهي تحدث المتلقي وتسامره من دون خداع أو نفاق، وتتزين باللغة الجميلة والمثيرة المشبعة بالرؤى الخلاقة التي تتنسم قيم الخير والإنسانية متطلعة إلى نشر أهداف الاتحاد في صميم مفهوم الأدب البديع والجميل يستوي في ذلك كل ما يتعلق بقضاياه المتنوعة وقضايا الأمة وملامح وجودها المقاوم لكل عناصر القهر والظلم، والفقر والاستبداد والاستغلال والتبعية و... أي إن ألفاظها ترفل بثوب شفاف وجذاب وديباجة فصيحة قريبة إلى النفس في وقت ترتفع معانيها عن الفساد والإفساد، والسماجة والرداءة...

وكل من يبحث عن أفق الجمال وبهائه؛ وحساسية الفن الحيوي المتجدد للكتابة الذاتية المبدعة والمعبرة عن مواقف الحياة، ورؤى العقل المستنير؛ وفيض القلب العامر بالعطاء يمكنه أن يجد ضالته في مجلة (الموقف الأدبي) التي حرصت على تقديم الحداثة بكل آفاقها الرحبة، وعلى مختلف مستوياتها الحداثية وتجلياتها الفكرية والفنية على حين عقدت صلتها القوية مع الأصالة المعززة لهوية الأمة وثقافتها وتراثها ولغتها وقيمها... فابتعدت عن التقليد الأجوف والعدمية العمياء، مما جعلها توفر للحواس أقصى غاية الإمتاع والراحة وهو غاية الفن الجميل بل غاية الجمال نفسه. وما من متلق يقلّب صفحات المجلة حتى تتسمّر عيناه على ألوان من النصوص والمقالات التي مزجت بين مشاعر الروح والعاطفة المتأججة، وبين الأفكار التي تثير العقل لتعزيز الذاكرة الثقافية بكل ما هو مفيد وممتع، في إطار من التأثير التبادلي للروح والعقل؛ وإمتاع الحواس برمتها من دون خداع أو نفاق... ما جعلها تشحذ طباع المتلقي وتنمي معارفه الأدبية والفنية وتلقى الرضى من القراء أينما كان موقعهم، أو موقفهم الفكري؛ أو اتجاههم السياسي...

إن عدداً غير قليل من أعداد مجلة (الموقف) حاز شرف التأليف الراقي لأكثر دوريات العالم المتطور، وكانت محتوياتها الشاملة لكل أجناس الأدب والفكر والفن تتصف بالتكيف الإبداعي مع كل جديد، من دون أن تتخلى عن مفاهيم الأصالة المزنرة بقيم البطولة النضالية المانحة للإنسان سبل الارتقاء بالحياة... وليس من الصعوبة بمكان أن يجد المتلقي ضالته في غير ما عدد منها؛ بوصفها تفيض بالتعبير عن القيم الحضارية الأصيلة والمعاصرة...

وإذا ما اتصف المرء بالحياد والموضوعية في أحكامه، واستجاب لطبيعة تطلع الأمة إلى استكمال بناء نهضتها الزاهية في النصف الثاني من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين أدرك أن مجلته الغَرَّاء فتحت المجال واسعاً أمام باب التجريب في الإبداع والتأليف فامتلكت تجارب فريدة في هذا المقام ولكنها لم تكن لتقع في مطب التجريب الفج، أو التجريب العبثي الذي يؤدي ـــ بالضرورة ـــ إلى الزيف والانحراف، والتضليل والإيهام؛ والتشويه والتناقض والاضطراب... فقد غَدت المجلة جامعة لأقلام المبدعين من كل ديار العروبة، وصارت ملتقى التجارب الإبداعية البعيدة عن العبث والفوضى؛ وشهوة التجريب... وهذا لا يعني أنها منزهة عن الخطأ، أو أنها حازت المثالية؛ فهي كغيرها من الدوريات العربية المتخصصة بالأدب تأخذ بيد المبدعين الشباب لتضعهم على جادة الكتابة الإبداعية فإذا استلهموا تجارب الآخرين بقدرة ملموسة؛ وأضافوا بصمتهم إليها؛ وقد اتسقت كتابتهم مع ذواتهم وتطلعاتهم وثقافتهم نجوا من التقليد والتكرار والتبعية للكبار الذين أعجبوا

بهم... هكذا كان نزار قباني ومحمود درويش وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة... ونجيب محفوظ... فالكتابة تعتمد باستمرار على صقل الموهبة، وتدريب المهارات اللغوية والفكرية ليصبح صاحبها مالكاً للأدوات المطلوبة في الإبداع، وقديماً نصحوا الشعراء الشباب في حفظ الشعر (ألف بيت) ثم نسيان ذلك... فالملكة والخبرة بقواعد الإبداع لا تكون إلا بمعرفة تجارب السابقين والمعاصرين شرقاً وغرباً... وإذا كانت مجلة الموقف في كل مرة تخترق أشكالاً مستجدة وموضوعات ذات فائدة كبرى فيما عالجته موادها ومتابعاتها فإنها نقلت ـ في ضوء آلياتها ـ عدداً من التجارب الوطنية والعربية والعالمية إلى القارئ وأجيال الأدباء والكتاب على اختلاف مستوياتهم؛ وعرّفت القارئ باتجاهات أدبية ومذاهب شتى، في وقت احتفت فيه بالمبدعين الشباب الذين خصتهم بالعناية والرعاية، فكانت كالأم الرؤوم لأطفالها، فضلاً عن أنها قدّمتهم ليصبحوا بعد ذلك أيقونات زمانهم.

كانت ـ وما زالت ـ تسعى إلى ممارسة الإلهام الذي يطوف بطبيعة الأدب الجميل الذي يستشعر الأبعاد المؤثرة لجوانب الحياة في عملية التجديد والابتكار وتفعيل وظيفة الأدب الهادف إلى تنمية اجتماعية وفكرية وفنية... فالأدب يمكنه أن يصوغ الحياة من جديد إذا ما توافرت له الأساليب الجمالية القادرة على تربية الحساسية الفنية، والذائقة الأدبية المرهفة، وفتح آفاق الرؤى النوعية التي يمتزج فيها الروح والوثابة والخيال المجنَّح بالعقل المثمر... ومن ثم يكون قادراً على تنمية القدرات والمهارات النفسية والخلقية والمعرفية؛ وتحفيز الذات على العمل والمبادرة بكل جد ونشاط...

ولما كانت المجلة غير معزولة عن واقعها زماناً ومكاناً؛ موقفاً ورؤية كانت حريصة على متابعة التطورات الإيجابية في المجتمع العربي، عاملة على التحرر من الانجراف وراء التيارات الخادعة، والتغيرات السلبية، أو الترويج لسياسات تنال من قضايا الأمة، وفي طليعتها قضية فلسطين. فقد أصرت فيها على إبراز رؤية التمسك بالحقوق الوطنية المشروعة للشعب العربي الفلسطيني وفي طليعتها حق العودة والتعويض؛ وحق تقرير المصير؛ وإقامة دولتها المستقلة على كامل التراب الوطني من البحر إلى النهر وعاصمتها القدس.. ومن ثم مارست دورها الثقافي على المستويين الوطني والعربي من دون أن تهمل الثقافة الإنسانية فالثقافة الوطنية لا تغنى وتتطور إذا كانت معزولة عن ثقافة الآخر ووظائفها... وبذلك كله كانت تؤسس عملية الوعي بالثقافة والأدب والفن، وتؤصل المفاهيم والمصطلحات في المجالات الإبداعية والثقافية لتحرك المياه الراكدة في الساحة الثقافية العربية.

وحينما كانت حريصة على ذلك كله عنيت منذ عام (2006م) بتجربة جديدة حين أصدر الاتحاد سلسلة الثقافة للجميع؛ في كتيبات شهرية وزعت مجاناً مع المجلة... وقد تناولت مختلف التجارب الإبداعية الأدبية والفكرية؛ فيسّرت سبل الوصول إليها من دون تعقيد أو صعوبات؛ ونزلت بها إلى كل معنيٍّ بألوانها أينما حَلَّتْ من دون أن تسقط في وهاد الشمولية والإيديولوجية المرتهنة لمذهب ما أو اتجاه ما... ولسنا نبالغ إذا قلنا: استطاعت مجلة (الموقف الأدبي) أن تخلق البيئة الثقافية للكتاب العرب، وكسرت طوق العزلة عن الأدباء السوريين...

ومن ثمّ فنحن نضع بين يديك أخي القارئ العدد الأول ليكون منطلقاً لك في الحكم، وليس للإنسان إلا ما سعى؟

والله من وراء القصد

❑❑

افتتاحية . .

بين الطموح والواقع

❑ مالك صقور

ها هي ذي الموقف الأدبي تطوي سنتها الواحدة والأربعين مثابرة على ما بدأت به قبل أربعة عقود ونيف؛ خاتمة سنتها هذه بإصدار العدد (الخمسمئة).

وربما يكون الرقم خمسمئة، ليس شيئاً في عالم الأرقام، لكن الأعداد الخمسمئة من هذه المجلة تشكّل ركناً صغيراً في أية مكتبة حرص صاحبها على اقتناء المجلة منذ صدورها حتى هذا الشهر.

ومع صدور العدد (الخمسمئة)، يجدر بنا أن نسأل: هل كانت الموقف الأدبي وفية لما أراد لها المؤسسون الأوائل؟ هل تطورت؟ هل تراجعت؟ هل راوحت في مكانها؟ هل واكبت الحركة الثقافية في القطر وفي الوطن العربي؟

القراء المتابعون والكتّاب والنقاد والباحثون الذين يساهمون بالكتابة ويرفدونها بإبداعهم هم من يقوّم هذه التجربة.

***

تصدرت العدد الأول من الموقف الأدبي في أيار عام 1971، كلمة تحت عنوان (هذه المجلة)، كانت بمثابة الفاتحة، جاء فيها": "يصدر العدد الأول من مجلة "الموقف الأدبي" وما يزال الاتحاد في مراحله الأولى من خلق بيئة ثقافية تقدمية تتيح للكتاب العرب، باحثين وأدباء وشعراء، أن يثبتوا العلاقة الوثيقة بين العمل الفكري أو الأدبي والفني وبين قضايا الحياة العربية المعاصرة، وما تتمخض فيها

تجارب الجماهير من تصميم على التحرر الثقافي وتطلّع إلى بناء المستقبل العربي الموحد".

وهذا يحيلنا إلى البيان التأسيسي لاتحاد الكتاب العرب في أيلول 1969 الذي جاء فيه: "سيكون تأسيس اتحاد الكتاب العرب، في القطر العربي السوري، نقطة انطلاق حقيقية لانتعاش أدب عربي تقدمي، يبدعه الكاتب العربي الحر، الملتزم بقضايا أمته المصيرية..

"ففي مثل هذه المرحلة القلقة من تاريخ الأمة، تتجاذب طابع الثورة في الواقع العربي نزعتان متباينتان تتجليان في سلوك الأفراد والجماعات، وفي المواقف والأفكار.. نزعة **الضياع** بما يحمله من تشتت في الطاقات البشرية، والتباس في المفاهيم والقيم، وسلبية في الفكر والعمل، والنظر إلى المستقبل في تشاؤم وريبة... ونزعة **النضال التحرري** الذي يؤمن بقدرة الشعب الخلاقة، على الانعتاق من البؤس والعقم والانهيار بجميع ما لها من مظاهر، ومن ثم فإنه يتبين الأهداف الجماهيرية بوضوح وجرأة، ويعمل من أجل المستقبل بثقة وتفاؤل".

بالعودة إلى الكلمة التي تصدرّت العدد الأول، نقرأ: "إن الحافز الملّح الذي أنشأ اتحاد الكتاب العرب، وجعل منه منظمة تقدمية تجهد لكي تملأ الفراغ الثقافي في القطر العربي السوري، وتوّفر للمثقفين والأدباء مناخاً يمهّد لهم سبل التجديد في الإنتاج، وحرية الحوار في النقد والتقييم، والقدرة على الاتصال الأوسع بالجماهير، لهو الحافز نفسه الذي دفع بالاتحاد إلى إصدار هذه المجلة: أن تقوم في هذا القطر شروط طليعية جديدة تعمل على أن تجعل من العمل الأدبي جهداً خلاّقاً لا هواية أو وسيلة للتكسب، وتفسح المجال بما تؤمِّنه من الشروط المادية والمعنوية للكاتب: أن يكون الأدب الأصيل قضيته الأساسية في الحياة، وكلمته الصادقة في مشاركة الآخرين معاناتهم الإنسانية في سبيل التجديد، وكفاحهم من أجل الحرية".

***

لقد عمدنا أن نستشهد بما جاء في البيان التأسيسي لاتحاد الكتاب العرب، وبما جاء في الكلمة الأولى من العدد الأول، لتذّكر بالطموح الذي انطلق منه مؤسسو الاتحاد وهدفهم من إصدار هذه المجلة.

إذن، كان الهدف من إصدار هذه المجلة، واتحاد الكتاب ما زال في مراحله الأولى، هو خلق بيئة ثقافية تقدمية. وهنا، لا بدَّ من التأكيد، على هذا الهدف: (خلق بيئة ثقافية تقدمية).. فالثقافة التقدمية هي الكفيلة بمجابهة (الثقافة الرجعية)، وعدم مهادنتها، فإذا ما تذكرنا، أنه قبل أربعة عقود ونيِّف، ومع انطلاقة اتحاد الكتاب، وهذه المجلة، كانت البلاد تمرُّ بمرحلة جديدة، وصُفت في البيان التأسيسي، أنها مرحلة قلقة. الآن، وبعد هذه العقود، تمرُّ البلاد في مرحلة مصيرية، أصعب من كلِّ المراحل التي مرّ بها القطر.

فالطموح إذن، كان بالإضافة إلى خلق بيئة ثقافية تقدمية هو إيجاد مناخ للكتاب والمثقفين يتيح لهم سبل التجديد، وحرية

الحـــوار، ومـــشاركة الآخـــرين معانـــاتهم الإنسانية، والأهم هو الكفاح من أجل الحرية.

بعد كلِّ هـذي السنين، ألا يحقُّ للكاتب والمـثقف معـاً، أن ينظـرا إلى الـوراء قلـيلاً، وأن يقـوما بإعـادة دراسـة المـشهد مـن جديـد، وأن يقوّما ليس تجربة هـذه المجلة فحسب بل مسار الاتحـاد نفـسه، في ضـوء مـا يجـري الآن في سورية؟

***

بالعـودة إلى البـيان التأسيـسي لاتحـاد الكـتاب العـرب، وإلى الكلمـة الـتي تـصدرت العـدد الأول مـن الموقـف الأدبـي، نقـرأ الطمـوح الكـبير لمؤسـسي الاتحـاد والمجلـة. الطموح الذي تجلّى في طرح القضايا التالية كمشروع ودليل عمل للاتحاد والمجلة معاً:

-الانتماء.

-حرية الحوار.

-تجديد الإبداع.

-مستقبل الأمة العربية الموحَّد.

-الالتزام.

-القومية.

-التقدمية .

-قضايا التحرر.

-حركة الجماهير العربية.

-المجتمع العربي الاشتراكي الموحَّد.

-الكفاح من أجل الحرية وقضايا كثيرة غيرها.

ومـن الأهمـية بمكـان، الـتذكير أيـضاً بالفقـرتين (و) و(ز) مـن أهداف الاتحاد: "مجابهة الاسـتعمار والإمـبريالية والـصهيونية والـرجعية على الصعيد الثقافي والقومي والسياسي".

ز -محاربـة التـيارات الثقافـية المنحـرفة الداعـية إلى الانحـلال والانهـزامية والاستـسلام للواقـع الفاسـد الـذي يعانـيه المجـتمع العربـي. بالإضافة إلى ذلك نذكّر بما جاء في البيان: "إن جميع الأبحاث الفكرية والمحاولات الأدبية في الـشعر والقـصة تـصدر عـن نـزعة واضـحة إلى **تحريـر العقـل العربـي مـن الأوهـام المـتوارثة**، وتعويده على مجابهة الحقيقة بكلِّ ما تمليه من الالتـزام بالقـضايا الإنـسانية الكـبرى الـتي يتمخض عنها الواقع العربي".

***

هـكذا كـان الطمـوح. أمَّا الواقـع العربـي فكـان الـصخرة الـتي تحطَّمت عليها طمـوحات المـثقفين، وتقوَّضـت آمـالهم وتـبددت أحلامهـم وانكسرت.

الطامحـون والحالمـون مـن المثقفين العـرب، والمـثقف الـسوري مـنهم، أنـشدوا الحـرية، والعدالـة، والمـساواة، والـثورة وتغنّوا بفلسطين.. ناضلوا، كافحوا، وتعبوا حتى تعب النضال، ولكن فيما يبدو كان قبض الريح.

الطمـوح: وحـدة عـربية، والواقـع: التجـزئة، وتجزئة كلِّ بلد على حدة وتقسيمه.

الطمـوح: محاربـة الإمـبريالية والاسـتعمار، الواقع: الخنوع للإمبريالية وتنفيذ مخططاتها.

الطمـوح: تحريـر فلسطين، الواقـع: تـصفية فلسطين وشعبها وقضيتها.

الطموح: تحرير العقل العربي، الواقع: غسيل دماغ واحتلال ما تبقى منه.

الطموح: مستقبل زاهر للجماهير، الواقع: فقر وجهل ومرض..

فهل كان مطر المثقفين يهطل على صخر صلد؟

ومطر (الآخر) على تربة خصبة؟

هل كان ينفخ المثقفون العرب في قربة مثقوبة؟

أو أن ما قام به المثقفون من تنوير، وتثوير، وتحريض، وتعليم، ومن رواية، وشعر، ومسرحية، وقصة لم يلق آذاناً صاغية، أو كما يقولون: أذن من طين وأذن من عجين.

فلا وحدة عربية تحققت، ولا اشتراكية طبِّقت، ولا عدالة اجتماعية تمَّت. ولم تستطع الثقافة العربية خَلْق منظومةَ وعي يتسلح بها العربي.

رب قائل يقول: إنَّ الرواية وحدها لا تغيِّر واقعاً، ويقول آخر: أين القصيدة التي أشعلت ثورة؟ وما هي القصة التي حركت جمهوراً؟

للوهلة الأولى، يبدو أنَّ التساؤل صحيحٌ. لكن فعل الرواية والقصيدة، والقصة، والمسرحية، والثقافة عموماً، هو فعل تراكمي، أي، أن فعل هذه الأجناس والثقافة عموماً أيضاً، لها قدرة التغيير. وقدرة التغيير تتجلى في تقديم ورسم صورة جديدة. صورة أفضل للواقع. وبذلك، تعيد تشكيله من جديد. تعيد خلقه كما يفترض أن يكون، وبذلك يتمُّ التغيير. هذا نظرياً. ولكن الواقع العربي أين هو من الطموحات الكبيرة، والآمال، والأحلام؟ خاصةً في أيامنا هذه؟!

***

قتلتنا الردّة.

قتلتنا الردّة.

قتلتنا أن الواحد منا يحمل في الداخل ضدَّه.

قالها مظفر النواب منذ أكثر من ثلاثين عاماً. ولم تكن (الردّة) يومها بهذا الحجم، ولم تكن الهجمة بهذا الحجم، حتى الحرب، والحروب لم تكن بهذا الحجم، ولا بهذه الشراسة ولا بهذه القذارة.

بلى!

إننا نعيش ردّة قاتلة ومميتة..

ردّة!! وأعتقد أنَّ كلمة أو مصطلح ردّة لا يكفي.

فحين كان يُطالب بالأمن الثقافي، ويقرع جرس الخطر من الغزو الثقافي، كانوا يضحكون ويتلمظون، ولا يصدقون. فكيف للعباقرة والجهابذة أن يفسِّروا لنا ثقافة الساطور، والسلخ، وتقطيع الأوصال، وثمل العيون لأناس عزّل وهم أحياء. كيف يفسِّرون الاغتصاب، والخطف، والتنكيل؟ وكلُّ ذلك ليس من ثقافتنا، وليس من ديننا، وليس من تقاليدنا وأعرافنا وعاداتنا.

ففي الحروب، وعلى مدى التاريخ، هناك أصول لمعاملة الأسرى والسبايا. حتى عند الأقوام المتوحشة توجد أصول للتعامل مع القتلى ومع

الأعداء. بهذا الصدد يفرد فرويد في كتابه (الطوطم والتابو) عنواناً: (معاملة الأعداء): (فالأقوام المتوحشة، ونصف المتوحشة الذين يقومون بفظائع لا حدّ لها تجاه أعدائهم، لديهم تقاليد وتعليمات تخضع للأعراف التابوية منها: مصالحة العدو المهزوم والمقتول، تصرفات تكفّر عن ذنبهم بفعل القتل. بالإضافة إلى إجراءات طقوسية معينة". هذا عند المتوحشين، إذن، من يفتك في سورية، من يحاربنا اليوم؟

قتلتنا الردّة!

نعم. وما زالوا مصرّين على أنَّها ثورة. فمن رأى وسمع وقرأ، أنَّ ثورة على مدى التاريخ تحرق المدارس، وتدّمر المشافي، وتغتال الأطفال والشيوخ والنساء؟

استمرت الحرب العراقية الإيرانية ثماني سنوات، لم تحرق مدرسة واحدة، وما زال بعضهم يتشدق بالثورة تارة، وبالربيع طوراً، وبالحرية تارة أخرى!!!

كيف يُفسَّر انتقال المثقفين (بعض المثقفين) من ضفة إلى ضفة وبهذه السهولة، وقد تركوا ما كتبوه. أو تنكروا لما كتبوه. فهل تخلخلت قناعاتهم وتغيّرت مواقفهم، بعدما غُسِلتْ أدمغتهم، واحْتُلت عقولهم بفعل الدولار والبترودولار؟

فكيف يمكن تفسير موقف (بعض) المثقفين العلمانيين المتنورين الذين وقفوا أعمالهم الإبداعية لمحاربة التطرف الديني والغيبيات، واليوم ينضوي هذا (البعض) منهم في صفوف الظلاميين الذين ينفذون مآرب العدو الصهيوأميركي ومخططاته؟

هل كان تفاؤلنا –ذات يوم - ساذجاً؟ واليوم نغرق في التشاؤم من واقع عربي مأزوم، يزداد بؤساً وسوءاً، وأكثر قتامة واسوداداً؟

وهل نحمّل الثقافة والمثقفين أكثر مما يحتملون، وننسى الحكومات والأنظمة والسلطة والسلاطين.

وهذا يدعو إلى الحديث عن الثقافة والسياسة، عن الكاتب والسلطة، عن سلطة الكلمة، وكلمة السلطان.

***

ربما كان العنوان: (الطموح والواقع) هو الذي استدرجنا إلى ذلك.

وأخيراً نعود إلى ما بدأنا به عن المجلة وطموحات المؤسسين، وعددها الأول، الذي أعدنا إصداره في سلسلة كتاب الجيب، لنقول: إن المجلات كالأشجار. والأشجار تصاب باليباس إن لم تتجدد تربتها، وتستمر العناية بها.

الموقف الأدبي مستمرة، وقد مرّ عليها فصول كثيرة. وتناوبت عليها أكثر من يد ماهرة، أشرفت عليها وتعهدتها بالرعاية والاستمرار والتجدد.

ونحن بدورنا ندعو الجميع إلى رفد المجلة، بأفضل ما لديهم، كما ونرحب بملاحظاتهم، وتقويمهم لمسيرة المجلة، ومقترحاتهم من أجل التجدد، مذكرين بما جاء في العدد الأول: الحافز الذي دفع بالاتحاد إلى إصدار هذه المجلة: "أن تقوم في هذا القطر شروط طليعية جديدة تعمل على أن تجعل من العمل الأدبي جهداً خلاقاً، لا هواية أو وسيلة للتكسب".

وكل عام وأنتم بخير

رئيس التحرير

❑❑

بحوث ودراسات..

تنويه

حصل خطأ مطبعي في العدد 498

فقد ورد اسم محيي الدين فلفل للبحث الذي بعنوان

(عزازيل رواية يوسف زيدان)

والأصل أن البحث هو للشاعر الباحث محيي الدين محمد

فاقتضى التنويه و الاعتذار

الكتابة (كـتابة الاختلاف ـ كتابة المرأة)

❏ د. خليل الموسى *

ـ 1 ـ

تعني «الكتابة» أولاً الإشارة إلى الحضور والهوية، فالمرء يكتب ليلفت إليه الانتباه تماماً كالطفل الذي يصرخ حين يكون في حاجةٍ إلى أمرٍ ما، ولذلك كانت الكتابة رسالة من الذات إلى الآخر، وبطبيعة الحال قد تكون هذه الرسالة عادية تقليدية مألوفة، فلا يستجيب لها الآخر، وقد تكون رسالة ذات محتوى جديد تسترعي انتباهه، فيلتفت إليها، ويحاول تفكيكها ومعرفة ماهيتها شكلاً ومضموناً. ومن هنا يتصل مفهوم الكتابة بالإبداع، وهو بالضرورة درجات، فليست الكتابة واحدة، وإن أطلقنا عليها المقولة المعروفة «أنا أكتب فأنا موجود»، فثمة نقّاد معاصرون ومنهم بارت وكوهين وجينيت وضعوا حدوداً ودرجات لكلّ كتابة بدءاً من درجة الصفر في اللغة العادية إلى درجات أعلى منها في الأدب حسب كلّ كتابة على حدة، سواء أكان النص موضوع الدراسة شعراً أو رواية أو ينتمي إلى الأجناس الأدبية الأخرى،

ويمكن أن ينسحب هذا الأمر على الكتابة في الموضوعات العلمية أيضاً وعلى الدراسات الأكاديمية التي تقدّر لها الدرجات المختلفة، فلكلّ كتابة نصيب من الإبداع قلَّ أو كثر، والدرجة تُحدّد درجة الاستجابة لها، مع أنَّه ليس من الضروري أن تكون هذه الدرجة نهائية، فكثير من الأعمال الإبداعية عُرفت واشتهرت في غير عصرها.. وكثير منها واجه خصومات وصراعات في أثناء الولادة، ثمَّ انتشر بعد ذلك انتشار النار في الهشيم، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً في الأعمال الأدبية والعلمية.

* أكاديمي، شاعر، باحث، أستاذ جامعي من سورية.

وتعني الكتابة ثانياً الخروج من دائرة التخلّف والجهل إلى دوائر المعرفة والحوار والقبول، فليس من الضروري أن يتقبّل المجتمع أيّ مجتمع الكتابة مباشرة، وخاصةً إذا كان فيها شيء جديد يمسّ ما هو سائد، ومن هنا تجد الكتابة عوائق، وينقسم المجتمع بين رافض أو مؤيد لها، فمن المعروف لدينا أنَّ الحركة التنويرية العربية في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وقف أعلامها مواقف مختلفة من الحضارة الغربية، فمنهم من ذهب معها إلى النهاية وعدّها المنقذ الوحيد من الجهل والتخلُّف اللذين تعيش فيهما المجتمعات العربية، فدعا طه حسين ــ مثلاً ــ إلى أنْ نترسَّم خُطا الغرب (الفرنسي) إذا أردنا فعلاً أن نكوِّن أمة قوية، وهذا ما فعله عملياً من قبل محمد علي باشا حين أرسل البعثات العلمية إلى فرنسا بقصد إنشاء دولة قادرة على أن تكون بديلاً من الدولة العثمانية التي بدأ العجز يدبّ في أوصالها، وهذا ما سعى إليه ثقافياً الشوّامُ في مصر، بدءاً من شبلي شميل ويعقوب صروف وجرجي زيدان.. إلخ، ومن رجالات التنوير من كان خائفاً على هويته وتراثه من انفتاح الأبواب على مصراعيها على ثقافة الغرب، وخاصة في المجالات الاجتماعية، فوقف موقفاً مغايراً، ودعا إلى التريّث والتأمل في ذلك، ووقف فريقٌ ثالث بين هؤلاء وأولئك، فذهب إلى أنَّ في المجتمعات الغربية إيجابيات يُستحسن أن نستفيد منها، وسلبيات ينبغي أن نكون بعيدين عنها، بل علينا محاربتها، لأنها ستسبّب لنا المشكلات المختلفة، وخاصة أن الغرب سيصدّرها لنا لتقويض مجتمعاتنا من الداخل، ومن هنا فإن أيّ كتابة جديدة لابدَّ من أن تواجه مواجهات عنيفة قبل أن تستقرّ في الذاكرة الجمعية وتؤدي دورها معرفياً وحضاريّاً.

وتعني الكتابة ثالثاً الخروج من دوائر التبعيّة والتهميش والعتمة إلى دوائر القيادة والنور والمركز، وهي تتغَيَّا الولادة الجديدة واستمرار الحياة، فكما أن الأنثى تلد لتحفظ النسل، فكذلك تستهدف الكتابة الإبداعية البقاء بالقراءة بعد موت الجسد، وشروط البقاء أو الخلود صعبة، فنحن نقف اليوم عند شعراء العربية بدءاً من شعراء المعلقات والمطوّلات إلى بعض شعر المتنبي وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والمعري، إلى شعر شوقي ومطران والسياب وحاوي وأبي شبكة ودرويش وسواهم، ولكنَّ هؤلاء قلة قليلة في ديوان الشعر العربي، وهناك آلاف الشعراء الذين نمرّ بأعمالهم مرور الكرام، وكذا شأن الآداب العالمية بدءاً من تراجيديات سوفوكليس وملحمتي هوميروس وموليير، وأعمال شكسبير إلى رجالات الأدب الرومانسي والأدب الرمزي إلى أعمال السرياليين وكثير من الأعمال المعاصرة، ومع ذلك فإنَّ الخروج من دوائر التبعية والتهميش والعتمة ليس بالسهولة التي يتوهّمها كثير من الكتّاب، ففي تاريخ البشرية الألوف المؤلّفة من الكتّاب الذين طوتهم أيادي النسيان، فالنظم والكتابات العادية التقليدية لا تعيش إلاَّ لمدّة قصيرة جداً، ثم تموت بموت أصحابها، ولا يبقى في الذاكرة الجمعية سوى الأعمال القادرة على الخروج من تلك الدوائر إلى دوائر القيادة والنور والمركز، ويمكننا أن نقول هنا إن التاريخ لا يذكر في نهاية الأمر سوى الأعمال العظيمة القادرة على الحياة، أو إنَّ الرسائل التي كانت تبثّها هذه الأعمال مازالت قادرة وصالحة للبثّ والقبول، ومن هنا مازلنا نتقبَّل أوديب سوفوكليس وهاملت وعطيل شكسبير وسيفيات المتنبي وقصائد رامبو وبودلير ومالارميه وإن ادّعى سوانا غير ذلك.

وإذا كانت الكتابة تستهدف الخلود بالقراءة في أزمنة غير محددة فإنَّ المرأة حريصة هي الأخرى على أن تخوض هذه التجربة لتكون نـدّاً للرجل في قضية الخلود بعد أن حرمت من ذلك طويلاً في العصور البطريركية الذكورية التي حدَّدت لها وظيفتها في الحياة، ومنعتها من

الخروج من دائرة العتمة إلى النور، ولابدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ للكتابة عواملَ وصفاتٍ لابدَّ من توافرها لتستحقَّ شرف هذه التسمية، ومنها أن تحمل في ثناياها أفكاراً وأساليب جديدة، سواء أكان الكاتب رجلاً أم امرأة، ولا يحدّد الجنس البيولوجي بالضرورة موضوعات الكتابة وأساليبها ولا درجات الإبداع فيها، فقد كانت هذه التحديدات ذكورية خالصة في زمن كانت الكتابة فيه مقتصرة على جنس من دون آخر، ثمَّ إنَّنا نعيش اليوم في زمن نُؤمن فيه بمقولة بارت «موت المؤلف» وقيام المجتمع النَّصّي فاعلاً وبديلاً من المؤلف الفرد العبقري الملهم، ولابدَّ من الإشارة أيضاً إلى أنَّ هذا المجتمع النصي متّصل برافد من روافده بالواقع الذي يمدّ المخيلة النّصية بالمواد الأولية الضرورية لصناعة الكتابة.

ـ 2 ـ

ثمَّ يأتي مفهوم (الآخر) (Autre)، وهو إشكاليّ متحرّك في متغيّراته وثوابته، وخاصة باختلاف وجهات النظر بين فلسفة الثبات الوحدانية الكلية وفلسفة التغيير والاختلاف، ومع ذلك فإنَّ الآخر (السِّوَى ـ الغير) هو ما يُراد به المختلف والمباين، ومعنى السِّوى أو الغير مضادٌّ لمعنى الأنا (1)، والغيرية «Altérité» مشتقّة من الغير/الآخر، وهو كون كلّ من الشيئين خلاف الآخر، وقيل كون الشيئين بحيث يُتَصَوَّر وجود أحدهما مع عدم وجود الآخر (...) ولفظ (الغير) في علم النفس مقابل للفظ (أنا)، فكلُّ ما كان موجوداً خارج الذات المدركة أو مستقلاً عنها كان غيرها، ونحن نطلق على الشيء الموجود خارج الأنا اسم اللاَّ أنا أو الآخر، فالأنا إذن هو الذات المفكِّرة، والموضوع الخارجي هو الآخر(2).

يتوهَّم المرء بأنَّ تحديد الآخر سهل، ولكنَّنا نُجابه في فلسفات التغيير أنَّ الآخر يتداخل في الأنا أو يستبطن الذات ويعيش فيها، ومن هنا يكون تحديده ثابتاً سهلاً في فلسفة الثبات، ومتعذّراً صعباً في فلسفات التغيير، فهو في الأولى على صورة واحدة، وهو كلُّ ما هو سواي، وهو الخصم من جهة أو المختلف عن صورتي من جهة أخرى، ولذلك تكون صورته ثابتة لا تتأثّر بعوامل المكان والزمان، وهي محدّدة سلفاً عرفناهُ أو لم نعرفه، وإذا كان خصماً أو مختلفاً فخير لنا ألاَّ نعرفه، وهو كائنٌ حاضر بقوّة في الذهن من خلال رسائل الآخرين عنه، هو المتخلف وخارج الذات. سواء أكانت هذه الذات فردية أم جمعية، ولذلك فهو المختلف معي اجتماعيّاً أو سياسيّاً أو دينيّاً أو عرقياً أو ثقافياً أو مكانة أو لغة، ويتحدَّد الآخر هنا بسهولة، ففي المجال الإثني (عربي ـ غير عربي)، وفي المجال الاجتماعي (غنيّ ـ فقير)، وهكذا في المجالات الأخرى التي تقبل الثنائيات والتقسيم والتثنية، ولذلك كانت اللغة حادة وجازمة وحاسمة في هذا المجال، فالآخر يحمل في ذاته عوامل النقص لما فيه من عيوب بارزة وإن كانت وهمية أحياناً، فهو ليس مثلي لأنني مكتمل وهو ناقص أو لا يتطابق معي، ويكون النظر إليه من مرآة الذات، والإعجاب بها سبب رئيس في دونية الآخر، ففي لفظة «العجم» في اللغة العربية كثير من إشارات الدونية والاستهانة، فالعجم مَنْ ليسوا عرباً، هم الفرس أو نوى الزبيب والرمان والتمر وغيرها، والعجم أصل الذنب، والعجماء: البهيمة أو الرملة التي لا شجر فيها، والعُجمة: اللكنة وعدم الإفصاح في الكلام (3)، ولا يقتصر الأمر على اللغة العربيّة، فالآخر (Autre) في الفرنسية صفة تعريفية، ويمكن أن تتحوّل من خلال السياق إلى ما جاء في لفظة (العجم) في العربية، فإذا قلتَ: «Vous Me Prenez Pour un Autre» (لا تحسبني مغفلاً) (4) وجدت أن الدلالة لهذه المفردة حملت معنى دونياً (المغفّل)، ومن هنا يمكن ألاَّ يطمئنّ القارئ لصورة العربي مثلاً في الثقافة الصهيونية أو الثقافة الغربية المتحيّزة لهذه الثقافة، والأمثلة على ذلك كثيرة.

وبالمقابل فإنّ مفهوم «الآخر» في فلسفات التحوّل والتغيير غير محدّد ويمتدّ على مساحة مكانية واسعة وغير مستقرّة على حال، وغير منظورة نتيجة للتحوّل المستمرّ الذي يطرأ عليه، ولذلك من الصعوبة بمكان تحديده أو تحديد دلالته، فهو يبدأ من درجة الصفر التي توقّف عندها المفهوم في فلسفة الثبات إلى ما لا نهاية من الدرجات، لأن الذات منقسمة على نفسها، وهي دائمة الانقسام، فأنا لستُ أنا، وهو ليس هو، كما ذهب إلى ذلك هيروقليطس في عبارته الشهيرة: «المرءُ لا يستطيع أن ينزل مرتين في النهر الواحد» (5)، فأنت لست أنت والماء ليس هو، وهذا يعني أن الأنا تتحوّل إلى آخر باستمرار، ويتحوّل الآخر إلى آخر مختلف أيضاً، وهذا ما عبّر عنه رامبو، فقال: «Je est un autre» «إنما أنا هو الآخر» (6)، والملاحظ في العبارة أن ضمير مفرد المتكلم «Je» حلّ محلّ ضمير مفرد الغائب «il»، ويمكننا بناء على ذلك أن نضع أيّ ضمير آخر في هذا المكان بدءاً من ضمائر المفرد إلى ضمائر الجمع، ومن ضمائر المذكر إلى ضمائر المؤنث، كما يمكن أن يتوقف المرء عند عبارة سارتر «L'enfer C'est Les autres» «الجحيم هو الآخرون» بما تحمله من تحولات دلالية مختلفة، ولا نعدم أن نجد في الثقافة العربية صورة موضوعية لهذا الآخر، كما هي الحال في كتاب «في مستقبل الثقافة المصرية» لطه حسين، وفي الأعمال الأدبية الآتية «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» للطهطاوي، و«رحلة باريس 1867» للمرّاش، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«الحيّ اللاتيني» لسهيل إدريس، و«قدر يلهو» و«قوس قزح» لشكيب الجابري، ولذلك يمكننا أن نقول: لا وجود للذات إلاّ بوجود الآخر، فإذا كانت الذات متضخّمة إلى حدّ أنها لا ترى الآخر في الآخر أو فيها كما قال رامبو، فهذا يعني أنّها هي الأخرى غير مرئية، فالعلاقة بين الأنا والآخر جدلية تفاعليّة، فالاعتراف بالآخر ضروري، والحياة ليست لوناً واحداً، سواء أكان ذلك أفقياً بالنسبة إلى التعدّد والاختلاف أم كان عمودياً بالنسبة إلى الذات نفسها التي تتغيّر بفعل التحوّلات الزمنية.

وبما أنَّ المرأة هي آخر في الثقافة الذكورية، وهي على قائمة التهميش، فمن المستحسن أن نقدِّم صورة ملخّصة عنها في هذه الثقافة، فهي كائن ناقص ودون الرجل أو هي ذكر شائه ناقص، فلا تمتلك القضيب الذي يمتلكه ويؤهّله لأن يكون سيداً من جهة، وهي ذات عقل ناقص من جهة أخرى، وقد ذهب إلى ذلك الدين والأسطورة والفلسفة والأدب، وتجلّى ذلك بشكل نافر عند خصومها الذين حاربوها بقوّة، وقد عُرفت هذه النزعة بـ «الميزوجينية» « Misogynie»، وتعني الحقد على النساء واحتقارهن واحتقار حقوقهن والتمييز العنصري ضد هذا الجنس (7)، وذهبت سيمون دي بوفوار (1908 ـ 1986) في كتابها «الجنس الثاني» (1949) «إلى أن المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة»، فطرحت الفكرة الفلسفية القائلة بأنَّ الأنوثة حالة معناها أن يكون الإنسان آخر بالنسبة إلى نفسه (8)، وهذا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا في أن الذكورة والأنوثة مواضع معينة للذات والهوية بفعل عوامل اجتماعية لا صلة لها بالاختلافات البيولوجية (9)، وقد رفضت المرأة هذا التمييز بقوة بدءاً من القديسة الفرنسية جان دارك (Jeanne D'arc) (1412 ـ 1431) التي قادت الجيش الفرنسي لمحاربة الإنكليز الذين تمكنوا من أسرها سنة 1430، وبالرغم من أنها نجت من حكم الإعدام باعترافها بالجرائم المنسوبة إليها، غير أنها حوكمت أمام محكمة كنسيّة بتهمة الهرطقة والسحر حين أصرّت على ارتداء زي الرجال، وأُحرقت على المحرقة في مدينة رون سنة 1431، ولذلك اتخذت رمزاً للنضال من أجل تحرير المرأة بصفتها فخراً لكل جنس النساء (10)، وهو رفض لمبدأ التهميش من

جهة، ورفض لسلطة الذكورة والتمركز حولها « Phallocentrisme» من جهة أخرى (11).

أما فيما يتصل بعقل المرأة فقد شنَّت عليه الفلسفة الغربية منذ أفلاطون إلى هايدغر حرباً طاحنة لإقصائه وتهميشه، ومن فضول القول إن الفيلسوف الألماني نيتشه (1844 ـ 1900) ـ وهو مؤسّس فلسفة القوّة وصاحب الدعوة إلى الإنسان الأعلى ــ كان أبرز أعداء المرأة في التاريخ البشري، فقد شنَّ حرباً على الأخلاق والسياسة والفلسفة، ودعا إلى التخلّص من الضعفاء بأيٍّ وسيلة (12)، وهو القائل: «ما علاقة المرأة بالحقيقة؟ منذ الأصل. لا شيء أكثر غرابة وتضاداً وعداء للمرأة من الحقيقة. لأنَّ فنَّها العظيم يتمثَّل في الكذب، وقضيّتها الأسمى تتجلَّى في التظاهر والجمال» (13).

يتحمل العقل الأوروبي منذ الإغريق، وخاصة في الأسطورة والفلسفة القسط الأكبر في تهميش المرأة ودونيتها، فقد أسهمت الفلسفة في ترسيخ فكرة مفادها أنَّ العقل من نصيب الرجل وحده وأنَّ الرقّة والجمال والعاطفة من نصيب المرأة، ولذلك كان النبل والسموّ وإصدار الأحكام والالتزام الشديد بالمبادئ والأخلاق من صفات الرجل، وكانت العاطفة والحنوّ والشعور المرهف من صفات المرأة، ولذلك وضع أرسطو الرجال الأحرار في مكانة أعلى عن مكانة العبيد والنساء (14)، وذهب روجيه غارودي إلى أنَّ العقل الأوروبي همَّش المرأة منذ أفلاطون في «الجمهورية»، وحصر وظيفتها في إنجاب الفلاسفة والملوك والمحاربين لإنشاء الدولة، وقد أقصى سقراط المرأة عن العقل السياسي، وذهب نيتشه إلى ضرورة استخدام السوط في المعاملة مع المرأة، وانتهى غارودي إلى نتيجة واحدة وحلّ وحيد، وهو لا مستقبل للإنسانية من دون تأنيث المجتمع (15).

وليست الثقافة الذكورية العربية بعيدة عن ذلك، وربَّما كانت في بعض المراحل أشدّ ضراوة من زميلتها الأوروبية، فبنية الذهنية الشرقية لا تقبلُ بأيِّ شكل من الأشكال أطروحة التكافؤ ومقولة المساواة بين الجنسين، فمازالت المرأة خانعة قابلة بوضعها وغير قادرة على تغييره (16)، ولذلك كان لها عدوان: الطبيعة بصفتها ذكراً ناقصاً، والتاريخ الذي يشهد على أنها تابع للرجل وخادم له (17)، وفي تاريخ الثقافة الذكورية العربية رجال وقفوا موقف نيتشه من المرأة، ومنهم ـ مثلاً ـ توفيق الحكيم، فله فيها أقوال متناقضة، ولكنها تنتهي عند مصبٍّ واحد، وهو أنَّ ظاهر المرأة غير داخلها شكلاً ومحتوى (18)، وخلاصة هذه الثقافة أن قيمة المرأة الجمالية عند العربي أن تكون جسداً بلا رأس: أي بلا عقل ولا لسان، ولذلك احتقرت اللغة العربية المرأة، ولم تحسب لها أيّ حساب حين وضعت قواعدها، فإذا كان بين مئة امرأة طفل ذكر، فمن الضروري أن يخاطبن بلغة المذكر، تبجيلاً لجنس هذا الطفل (19)، فخرجت بذلك من اللغة بصفتها ذاتاً فاعلة، وبقيت بصفتها جسداً أو موضوعاً يشتغل عليه الرجل.

إنَّ نظرة العربي مثقفاً كان أو غير ذلك إلى المرأة دونية غالباً، فهو يؤمن في مجتمع يؤمن هو الآخر بأنَّ مكانتها دون مكانة الرجل، ولذلك يرفض المساواة جملة وتفصيلاً، وثمة إشارات في العادات والتقاليد والشعر العربي تؤيّد أن تشبيه بعض الرجال بالنساء دلالة على التحقير، وهو يستخدم للهجاء، كأن تصف رجلاً بأنه امرأة أو تستخدم صيغة النفي المؤكدة «لست برجل»، وقد أكّدت الثقافة الذكورية الشعرية ذلك، فلما أراد زهير بن أبي سلمى هجاء آل حصن شبَّههم بالنساء، فقال (20):

وما أَدْري وسوفَ إِخَالُ أدري

أَقَوْمٌ آلُ حِصْنٍ أم نِسَاءُ

فـــإنْ تَكُـــنِ النِّـــساءُ مُخَـــبَّآتٍ

فَحُــقٌّ لكــلِّ مُحَــصَّنَةٍ هَــدَاءُ

واستخدم المتنبي هذه الصورة في هجاء بني كلاب حين سار إليهم سيف الدولة، فقال (21):

وَمَـــــنْ فِي كَفِّـــــه مـــــنهم قَـــــنَاةٌ

كمــن فِي كَفِّــهِ مــنهم خِـضَابُ

وقد أنهى خليل مطران وريثُ الثقافة العربية قصيدته «مقتل بزر جمهر» ببيت يلخّص هذه الصورة، ليبيّن على لسان ابنة بزرجمهر أنَّ هذه الجموع الغفيرة خانعة ذليلة شبيهة بالنساء، ولذلك رفعت الحجاب عن وجهها، فقال (22):

مــا كانــتِ الحــسْنَاءُ تَــرْفَعُ سِــتْرَها

لــو أنَّ فِي هــذي الجمــوعِ رِجَــالاَ

إنَّ هذه التقسيمات الثنائية لبنية الإنسان استدعت الكلام على مفهوم الآخر، وهذا الكلام يستدعي الكلام على مفهوم الاختلاف، لأنَّه نتاج الآخر بالضرورة.

ـ 3 ـ

بما أنَّ مفهوم الآخر غير مستقرّ على حال فإنَّ مفهوم الذات غير مستقرّ هو الآخر، وتحديد الآخر أو المختلف متعّذر، ومن يحدّد المختلف: اللغة ـ العِرق ـ الدين ـ الثقافة ـ لون الوجه والشعر والعينين ـ الجنس (ذكر/ أنثى)؟

ثمَّ إذا كانت الهوية تجمع عناصر متباينة أحياناً، فهل هي قادرة فعلاً على أن تمحو الحدود فيما بينها؟ وهل للآخر حدود ينتهي عندها لتبدأ حدود الذات؟ ثمَّ أليست الذات آخر بالنسبة إلى آخر يدعو نفسه الذات؟ ثمَّ أليس المرء قد يكون ذاتاً وآخر معاً كما ذهب إلى ذلك رامبو؟ ففي داخل الهوية الواحدة ذوات عرقية ودينية ولغوية .. الخ.. فهل يستطيع المرء أن يندمج في هذه الذوات إذا اشترك معها فيما نسميه بـ «المواطنة»؟ وهل تقبل الذات المهيمنة التي هي آخر جسماً غريباً عنها؟ وإذا كان الأمر سهلاً إلى هذا الحدّ فلماذا ترفض المجتمعات منذ فجر التاريخ الآخر جملة وتفصيلاً؟ ولماذا إذن نشأت العنصرية من جهة والحروب الأهلية من جهة أخرى؟ صحيح أن الآخر قد يجد رعاية وقبولاً بداعي الإنسانية والمعاملة بالمثل، ولكنَّ هويّته الأصليّة تظلّ ملازمة له بصفتها علامة كلية لا يستطيع التخلص منها من جهة، ولا يتناساها الآخر من جهة ثانية، فالعربي أو الصيني أو الهندي الذي يعيش في إحدى دول الغرب يظلّ ملازماً لهويّته ومتصفّاً بها، ومن هنا كان الاختلاف قدر الذات وقدر الآخر في آن معاً.

والاختلاف (Différence) ضدّ الاتفاق، ويستعمل في القول المبني على دليل، وهو عند بعض المتكلّمين كونُ الموجودين غيرَ متماثلين وغير متضادين، وطريقة الاختلاف في المنطق إحدى طرق ستوارت ميل، وقاعدتها أن تقول: إذا كانت الحالتان اللتان تقع الظاهرة في إحداهما، ولا تقع في الأخرى، متفقتين في جميع الظروف إلاَّ في ظرف واحد، فإنَّ هذا الظرف الوحيد الذي تتّفقان فيه هو نتيجة تلك الظاهرة، أو علّتها، أو الجزء الضروري من علّتها (23)، وبناءً على ذلك فإنَّه يتعذَّر أن تكون ظاهرة الاختلاف كلية شاملة، وإنّما هي جزئية نسبية زمنية، فوجوه الاتفاق بين الذات والآخر هي دائماً أكثر من وجوه الاختلاف، وهما يشتركان في خصائص عدّة، فالذوات في الهوية الواحدة إنسانية أو قومية أو وطنية تتعدّد وتختلف لتأتلف وتشكّل هويّة جديدة، والتجديد نسبي كالاختلاف، فالانقطاع عن الماضي كليًّا أمر متعذّر، فلكلّ منّا ماضٍ وحاضر، وهما موصولان ومتصلان بخيوط اجتماعية ثقافية سياسية دينية.. الخ، كما أن الاختلاف ضمن الدائرة الواحدة نسبيٌّ هو الآخر، فإذا كان رامبو شاعراً رمزياً مجدّداً فليس معنى

ذلك أنَّه مختلف كلّ الاختلاف عن بودلير الذي سبقه ومالارميه الذي تلاه، ولكنَّه بين هذا وذاك، وكذا شأن الرومانسيين وشعراء بني العباس.. الخ، أما الاختلاف الزمني فهو نتيجة حتمية تمثلها مقولة «أنتَ لا تعبر النهر مرتين» لهيراقليطس، وهكذا يكون الاختلاف في أحد معانيه تجديداً ليلتقي مع مفهوم الكتابة (الكتابة اختلاف).

وإذا كان مفهوم الكتابة يتصل بالتجديد فإنّك ما إن تشرع بالكتابة حتى تشقّ طريقاً جديدة وتفتتح دائرة لك، وتعلن صوتك على الملأ، وهو يتجلّى ببلاغتك، وإلاَّ فإنك تسير في طرق معبّدة، ولكنَّها ليست لك، وتأكل، ولكن من موائد الآخرين وإنتاجهم، فالكتابة إذن في أبسط عبارة اختلاف وتعدّد.

يتجلَّى الاختلاف والتعدّد ضمن الصوت الفردي والصوت الجمعي أمكنةً وعصوراً، في الشعر الجاهلي ـ مثلاً ـ مناخ واحد وقواسم مشتركة بين الشعراء، فإن توقّفنا عند المعلّقات والمطوّلات وجدنا كثيراً من وجوه الاتفاق، ومنها المشهد الطللي ومشهد الرحلة والظعن. الخ، ولكنَّنا لا نعدم أن نجد في بنية هذه القصائد التي لا يزيد عددها على أصابع اليدين كثيراً من وجوه الاختلاف التي تشير إلى ثقافة هذا الشاعر أو ذاك، كما نجد بصمات هذه البيئة أو تلك، ومن هنا قسَّم ابن سلاَّم الجمحي الشعراء إلى طبقات في كتابه «طبقات فحول الشعراء»، ومن وجوه الاختلاف التي نجدها في المعلقات وسواها ما يمكننا أن نُطلق عليه الإيديولوجيات النَّصية نتيجة لاختلاف الانتماء الطبقي أو العرقي أو الديني داخل المجموعة الواحدة، ومن هنا نشأت النقائض، وكذا شأن الشعر في العصور والبيئات الأخرى، فشعراء بلاد الشام ـ مثلاً ـ أقرب إلى الليونة والطراوة والتجديد، وشعراء وادي النيل أقرب إلى المحافظة والتقليد، وفي شعر العراق شدّة ومواجهة وتهديد، حتى إنَّ الشعر الرومانسي في فرنسا ليس واحداً مع أنَّه يقوم على قواسم مشتركة كثيرة، فمن شعرائه محافظون، وفي مقدمتهم شاتوبريان وألفريد دي فيني ولامارتين، وشعراء مجددون، ومنهم هيغو وألفريد دي موسيه وألكسندر ديماس الابن وجورج صاند، ثمَّ إنَّ لكلّ من هؤلاء وأولئك بصمات مختلفة على الصعيد الفردي نتيجة للانتماءات المختلفة، وإذا كُنَّا نرى مع جورج بيفون أن «الأسلوب هو الرجل» فإنَّ الخصائص الأسلوبية لشعر بشار مختلفة قليلاً أو كثيراً عن الخصائص الأسلوبية لشعر أبي نواس، وكذا شأن شعر أبي تمام والبحتري والمتنبي والمعري، ومن هنا وضع النقاد العرب القدماء معايير نقدية صارمة، ومنها «عمود الشعر» و«منهج القصيدة»، ونتيجة لهذا الاختلاف في المعيار الأول قال ابن الأعرابي في شعر أبي تمّام «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» (24).

تجلَّت ظاهرة الاختلاف بشكل أوسع في الثقافة العربية المعاصرة في الشعر والنثر وفنون القول، فقد ذهب الشعراء والنقاد مذاهب شتَّى بين قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ولا يقتصر الأمر على ذلك، وإنَّما اختلفوا حول القصيدة الشفهية والقصيدة الكتابية، وامتدَّ ذلك إلى القصيدة الغنائية والدرامية والملحمية، وكذا شأن النثر، ففي الرواية ـ مثلاً ـ من يكتب الرواية الواقعية وينتصر لها أو الرومانسية أو الرواية الجديدة، ومنهم من ينتصر للرواية التاريخية أو الدينية أو الاجتماعية والفكرية والبوليسية، ثمَّ إنَّ الروايات تختلف اليوم من حيث الحجم، فمنهم من يكتفي بالرواية القصيرة التي تتداخل مع القصة الطويلة في حدثها البسيط، ومنهم من يذهب إلى الرواية الطويلة المركّبة أو الطابقية، ثم إنَّ منهم من ينتصر لرواية الصوت الواحد أو رواية الأصوات المتعددة، وهكذا لنجد أنَّ الاختلاف سمة من أهّم سمات الكتابة، سواء أكان الكاتب رجلاً

أم امرأة، وهو ضرورة لاستمرار الكتابة، ولكلٍّ حظُّه من درجات الإبداع، ومن العبث أن نضع الكتّاب في حقيبة واحدة وندوّن عليها علامةً مسجَّلة وكأننا في مصنع ينتج صنفاً محدداً بمواصفات واحدة، ومن الخطأ البيّن أن ننهج منهجاً واحداً في دراسة الأعمال الأدبية، فهي كائنات حيّة لا تعرف الثبات والاستقرار.

وإذا كانت ظاهرة الاختلاف تتجلّى في التوائم علميّاً فإنَّها تمتدّ أيضاً إلى الأعمال الشعرية الكاملة أو سلسلة الروايات التي كُتبت في أزمنة متباعدة أو مختلفة، كأعمال خليل مطران وشوقي والبارودي وسعيد عقل ونزار قباني ومحمود درويش في الشعر، وروايات نجيب محفوظ وحنا مينه وغادة السمان في الرواية، فهي أعمال ليست واحدة، وخاصة في الشعر، ففي المجموعة الشعرية الواحدة قصائد ترتفع درجات عن الأخرى، وبناء على ذلك فإنَّ الاختلاف درجات، فالعلاقة مثلاً بين لغتين من جذر واحد كالفرنسية والإسبانية غير العلاقة بين إحدى هاتين اللغتين واللغة العربية من جهة أو الصينية من جهة أخرى، ثمَّ إنَّ الثقافة قد تجمع بين لغة وأخرى من جذرين مختلفين، كالثقافة الإسلامية التي جمعت بين الفارسية والعربية فالخيوط هنا وهناك مختلفة من جهة، ومتقاربة في بعض الخصائص اللغوية أو الثقافية من جهة أخرى، وهذا يعني أنَّ الاختلاف درجات، وهو حالة صحيّة إذا وجدت مناخاً لرعايته، ويكون التنافس حينذاك حالة رياضية يستفيد منها الطرفان لتحسين الأداء والتطور.. أما الانغلاق على الذات فلا يعني سوى الكتابة من الذاكرة والماضي وإنتاج ما كان منتجاً والابتعاد عن معطيات العصر والحياة، مما يُفضي إلى حالة من التوقف والذبول والموت.

وإذا كان الاختلاف حالةً صحيَّةً وإبداعيةً في آن معاً، وهي نسبية وزمنية في آنٍ أيضاً فمن الصعب علينا أن نزعم أنَّ روايات كوليت خوري ذات منطق وحيد ولسان واحد، وإنَّما هي كائنات حية لكل منها حضوره واستقلاله، وهذا يتطلَّب منا أن نتوقَّف أخيراً عند الكتابة عند المرأة لنكون على بيّنة مما نذهب إليه في دراستنا.

ـ 4 ـ

كتابةُ المرأة ظاهرة معاصرة وإن كانت ذاتَ جذور في الغرب وعند العرب قديماً، ولكنها قليلة بالقياس إلى كتابات الرجل، والاستثناء لا يشكّل قاعدة كما يقال، وفحول الكلام من العصور القديمة إلى العصر الرومانسي رجال يتنافسون باللعب باللغة، فلما جاء العصر الحديث فإذا المرأة تشقُّ عباب الكلام وتخترق ما هو محرَّم عليها، فطرحت كتابتُها إشكالاتٍ وتساؤلاتٍ عدّة، ومنها: هل المرأة تكتب فعلاً؟ وإذا كانت المرأة تكتب فما القيمةُ الأدبيةُ لكتابتها؟ ثمَّ هل الأدب حينذاك واحدٌ سواء أكان كاتبه رجلاً أو امرأة أو أن الأدب الذي ينتجه الرجل أهّم قيمة وأعلى مكانة من أدب المرأة بالضرورة؟ أسئلة تُشكِّل في ذاتها إشكالات مازال بعضها مطروحاً بقوّة حتى اليوم.

قسم الفكر الذكوري الأعمال والمهن بين الرجال والنساء، ووضع حدوداً بين هذه وتلك، فعابوا على الرجل ـ مثلاً ـ أن يقوم بأعمال موكلة إلى المرأة، وعابوا على المرأة أن تعمل في أعمال الرجال، وإن كنَّا نشاهد اليوم خروقات واسعة من الطرفين نتيجة لظروف مختلفة، فقد كانت المرأة للبيت وهو عالمها الذي لا يجوز تجاوزه، وعالم الرجل خارجه، وتنحصر وظيفة المرأة في الإنجاب ورعاية الأبناء وتأمين راحة الزوج وإسعاده، وإلاَّ فإنَّه يستبدل بها أخرى بالطلاق أو بتعدّد الزوجات، ولذلك وُصفت المرأة بالطاعة العمياء للزوج والخضوع لأوامره وإن كانت

جائرة، وقبلت أن تكون تابعاً له تتلقّى الأوامر والتعليمات منه وتحفظها وتسعى إلى إرضائه، ولاسيّما أنَّ العامل الاقتصادي كان دائماً يمثل خطورة على المرأة، أضف إلى ذلك أنَّ القوانين تميل إلى جانب الرجل في حقّه بالاحتفاظ بالأبناء، ثمَّ إنَّ على المرأة في هذه المجتمعات أن تتصف بصفات تجعلها مطلوبة، فمن صفات المرأة الحصان أن تكون مهذبة ذات تربية اجتماعية حسنة، ومن علامات ذلك أن تكون قصيرة اللسان خجولاً، فللأنوثة حدود معروفة وللذكورة أخرى، وعليها ألاّ تتجاوز ذلك كي لا توصف بصفات أخرى، ثمّ هي في مجال العشق متمنّعة وإن كانت راغبة، مطلوبة، وإن كانت طالبة، ومن العيب أن تعبِّر عن مشاعرها التي ينبغي أن تظلَّ سرّاً من الأسرار المقدسة، ومن هنا عيب على عمر بن أبي ربيعة في أشعاره أنه خالف هذه القاعدة الاجتماعية الذكورية، فجعل من نفسه مطلوباً والمرأة طالباً، وبناء على ما تقدَّم كانت الكتابة مهنة من نصيب الرجل، ولا يجوز للمرأة بحال من الأحوال أن تقوم بما يقوم به الرجال، ولذلك لا يعدم المرء أن يجد كتاباً في هذا المجال، وهو بعنوان «الإصابة في منع النساء من الكتابة» (25) لخير الدين نعمان بن أبي ثناء، ومحتواه واضح من عنوانه، وممّا يُروى في هذا المجال قولٌ منسوب إلى الفرزدق قال في امرأة قالت شعراً: «إذا صاحت الدجاجةُ صياح الديك فلتذبح» (26)، ومن هنا ذهب أصحاب الفكر الذكوري إلى أنَّ وظيفة المرأة ثانوية تتمثَّل في الولادة وإعادة إنتاج النوع، ويجب ألاّ تتعدّى ذلك إلى ولادة من نوع آخر، ومنها الكتابة مثلاً، فالرجل لا يسمح لها أن تحوّل خصوبتها من بطنها إلى عقلها (27)، وليس الأمر مقتصراً على الفكر الذكوري لدى العرب، فقد عرفت المجتمعات الغربية أيضاً هذا المنع، وقد تعرّضت المرأة في تاريخها الطويل للقمع والاستلاب والتهميش في الحقوق المدنية والاجتماعية والثقافية، ولذلك ندَّدت الحركات النسوية بالنظام الأبوي المتسلّط، وخاصة في شؤون الكلام الذي كان محرَّماً عليها بالاستهزاء مما تقوله أو تفكّر به، ووصفه بأنه ثرثرة أو كلام لا معنى له، وقد برزت للردّ على ذلك وتفنيد هذه المقولات التي ردّدها بعض الفلاسفة في الغرب ديل سبيندر في كتابيها «اللغة صناعة الرجل» 1980 و«الكتابة أو الجنس» 1989، وهي تسعى فيهما لكسر حالة الصمت التي سوّرت بها العادات والتقاليد المرأة لتخرج إلى الكلام النسوي (28).

إنَّ الكتابة في مجتمع مغلق غير الكتابة في مجتمع مفتوح، سواء أكان الكاتب رجلاً أم امرأة، فالإبداع يحتاج إلى الهواء النقي، وكتابة بلا حرّية لا تعني سوى أمر واحد، وهو التبعية لسلطة ما، فإذا كان المجتمع يحدّد للكاتب موضوعات القول وأساليبه فهو لا ينتج سوى المحاكاة، وهذا أمر قديم حدّده أفلاطون في كتاب «الجمهورية»، ولذلك يتعذَّر على الكاتب أن يكون معاصراً ومجدّداً إذا كان محاصراً ومراقباً من جميع الجهات، وخاصةً إذا وضع في حسبانه استرضاء المجتمع وقوانينه، وبناءً على ذلك فإنَّ المساحة التي يتحرَّك فيها قلم الرجل في المجتمعات المغلقة أوسع من المساحة التي يتحرَّك فيها قلم المرأة، فإذا كتب الرجل فأمر طبيعي، والكتابةُ مهنة ذكورية منذ القديم، وهذا يعني أنَّ هذا الكاتب تجاوز أفراد مجتمعه العاديين بدرجة واحدة، فانتقل من فئة إلى أخرى، والممنوعات على قلمه معروفة ومحدَّدة في كلّ مجتمع على حدّة، وهي أقلُّ من الممنوعات على المرأة، فكيف إذا وضعنا في الحسبان أنَّ الكتابة نفسها من ضمن الممنوعات على المرأة الشرقية بدرجة أو أخرى، ولكنَّ الوضع مختلف إذا اقتحمت المرأة عالم الكتابة، فإنَّها تستعيد بهذه المغامرة صورة المرأة الأولى في التفّاحة المحرّمة التي كانت سبباً في شقاء الرجل، وهذا يعني أنَّها تجتاز مرحلتين في آنٍ معاً: مرحلة واقع

المرأة ودونيتها في الفكر الذكوري، ومرحلة الكتابة، وهي تخرج من جنسها إلى جنس الآخر، ومع ذلك فإنَّ هذه المغامرة وهذه التضحية تظلَّان تجارة خاسرة لأنَّ الآخر/الرجل لا يتنازل بسهولة عن سلطته وهيمنته، وإن ادّعى غير ذلك، فـ «هناك شيء لا واع في الرجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزها المرأة، اللّهم إلاَّ القدرة على الخيانة والكذب، هي إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع. هي تضع وتلد فقط، أما فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل، وأنَّ التاريخ يعلّمه أنَّ المرأة برهنت على عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف. وهذا واقعٌ حضاريّ قائمٌ في عُرْفِهِ» (29).

إنَّ تشجيع الرجل المرأة على الكتابة ليس ناجماً عن إيمان بقدرتها الإبداعية، وخاصة لدى بعض الكتَّاب الكبار المشهورين بعداوتهم الشديدة للمرأة، وإنّما وراء ذلك دافعٌ قويّ غير مباشر، وهو الاختلاط بها والتقرّب منها، ويمكن أن نذكر هنا الخصومة التي قامت بين العقاد والرافعي، فقد كان كلٌّ منهما يسعى للفوز بقلب ميّ، حتى إنَّ الأخير شنَّ حرباً شعواء على شاعرية العقاد ونشر كتاباً مغفلاً من اسمه بعنوان «على السفود» (30)، وإذا كان الأمر غير ذلك فإنَّ كتابة المرأة واجهت هجوماً لاذعاً واستنكاراً غريباً في بدايات القرن العشرين، ومن ذلك مثلاً أنَّ العلاَّمة محمد كرد علي عدَّها من غرائب الأمور وعجائب الدهور، ثمَّ ذهب إلى أنَّ المرأة إذا أبدعت فإنّ وراء ذلك رجلاً كاتباً، فوظيفة المرأة ـ عنده ـ تقتصر على الإنجاب وتربية الأطفال وخدمة الزوج، وأنَّ معظم ما عُزي إلى المرأة من التآليف هو من صنع الرجال، وما عدا ذلك فكتابات متوسطة وشِعر غثٌّ، والأهمّ من ذلك كلّه أنَّه ذهب إلى أنَّ من يُعاون المرأة على مساواة الرجل يخدعها ويسخر منها (31).

وعلينا أخيراً ألاَّ ندخل في متاهات المصطلحات والجدل القائم حول وجود ثنائية تقوم على خصائص متباينة بين أدب الرجل وأدب المرأة، وهل الأدب أدب سواء كتبه رجل أو امرأة ودرجات الإبداع هي التي تحدّد البقاء أو أنَّ في كتابة المرأة خصوصية واستقلالاً نتيجة لتاريخ من القمع والمنع والاضطهاد والكبت؟ فثمة فريق من النساء الكاتبات، ولاسيّما الفرنسيات منهن، يطرح اليوم مقولة الاختلاف في الكتابة الأنثوية (Ècriture Féminine)، ومنهن هيلين سيسو وجوليا كريستيفا ولوسي إريجاري اللواتي ذهبن إلى مجال إنتاج نصوص أنثوية تشير إلى هوية معيّنة، ومن الممكن التمييز بين الكتابة الأنثوية والأشكال اللغوية الأخرى، ولذلك طرحت إريجاري فكرة «الكلام المؤنث»، في حين دعت ديل سبندر النساء الكاتبات إلى رفض دورهن السلبي الصامت في إطار ما تسميه «باللغة التي صنعها الرجل» للخروج عليها (32)، وبالمقابل فإنَّ فريقاً آخر يرفض هذا التقسيم ويصفه بأنَّه تعسّفي وغير موضوعي، وهدفه النيل من المرأة وتهميشها وإبعادها عن المساواة، وعند هؤلاء الأدب واحد، وتعبير الأدب النسائي قيد أراده الرجل لها (33)، وثمة فريق آخر يرى أن طبيعة المرأة وعقليّتها مختلفان عمَّا هما عليه لدى شريكها الرجل، فهي أكثر غلواً وتغلغلاً في العاطفة، وهي أقرب منه إلى الحياة، ولذلك فإنَّ المرأة أقدر على التعبير عن نفسها، ومن هنا ذهبت لوسي يعقوب إلى التمييز بين مفهومين: الأدب النسوي، وهي ترفضه، والتعبير الأنثوي، وهي تنادي به (34).

إنَّ للكتابة أغراضاً وأهدافاً كثيرة، ومنها الاختلاف والإبداع والفرادة والتطلع إلى الخلود، ومن هنا أحبَّت المرأة أن تزاحم الرجل أو تنافسه في هذا المضمار، فالكتابة في أبسط معانيها وأغراضها اختلاف، وهي عملية لغوية تركيبية معقّدة، فبالإضافة إلى الاختلاف عن الرجل هي اختلاف في اللغة، فللأدب وظيفتان: وظيفة الدلالة (المعنى) ووظيفة الإشارة (الرمز)، ولذلك تولّد الكتابة من الكلمات معنى آخر لم تكن

تملكه من قبل، ثمَّ إن للكتابة الإبداعية طبقات أركيولوجية، فعلى سطحها معنى قريب تؤديه الكلمات مباشرة، ويُسَمَّى البنية السطحية، وفي أعماق النَّص معنى آخر ما زال قادراً على الفاعلية والإشارة، وهو يحتاج إلى قارئ خبير للكشف عنه، ويُسَمّى المعنى الضمني، أو معنى المعنى، أو البنية العميقة، ويتردّد من خلال التناص، وأيّ كتابة لا تقوم على بنية الاختلاف هي نصّ مغلق على نفسه لا يتضمَّن إلاَّ ما تقوله البنية السطحية التي لا تنتج إلا التشابه والنمطي، ولا تقدِّم إلاَّ الأجوبة الجاهزة، في حين أنَّ كتابة الاختلاف تطرح الأسئلة المستمرة والقائمة إلى ما لا نهاية على العالم والقرّاء، «ففكر الاختلاف إذن تحرُّكٌ عارم يريد أن يتصارع ويتجاوز ويهاجم وينتج، يحاكم بدون أية عقدة نقص، منطلقاً في كلّ ذلك من استراتيجية داعية بذاتها كتعدّد واختلاف، ومرتبطة أشدّ ارتباط بالواقع العينيّ بكلّ تناقضاته وفروقاته» (35).

تتجلّى المرأة في كتاباتها وتتغيَّا منها أمرين: أن تحيا في حياتها وأن تحيا بعد رحيلها، ففي الأمر الأول أن تكون حرّة من دون وصاية أو رقيب، وبما أنَّ ذلك غير مألوف في الشرق الذي قسم الوظائف والمراكز سلفاً، وكان نصيبها في الهامش، فإنَّها تمرّدت على هذا القهر، واتَّخذت من الكتابة وسيلة لأن ترفع عنها الظلم وتعيش، فكلّ خطاب عن الهامش لابدّ من أن يكون تعبيراً عن احتجاج على سلطة ما، وتُعدّ نوال السعداوي من أشدّ النساء العربيات ضراوة في دفاع المرأة عن حياتها وحقّها في الحياة، وهي ترفض أيّ مساومة وأيّ سلطة، فكل ما يُحيط بالمرأة في هذا العالم الواسع على الرجل، الضّيق على المرأة لا هدف له سوى خنقها: «منذ انفتح عالم الحروف والكتابة أمامي، بدأت أسير في طريق آخر غير الطريق المرسوم لي من قبل أن أولد. كان التاريخ العبودي منذ الفراعنة قد رسم طريق حياتي من المهد إلى اللحد. كما أنَّه شكّل السلطات المنوطة بتنفيذ ذلك، ابتداءً من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة، مروراً بسلطة الدولة والقانون والمؤسّسات، وسلطة الدين والشريعة، وانتهاءً بالسلطة العليا، أو الشرعية الدولية (...) اكتشفت وأنا طفلة أن الكتابة هي وسيلتي الوحيدة للتنفّس. لكنَّ الحكومة المحلية والسلطة الأبوية والدينية، وتعاليم المدرسة وكلية الطّب (التي دخلتها إرضاءً لأبي) والإرشادات في الصحف والإذاعة والمجلاّت.. كلّها كانت تقول: (لا علاقة بين الكتابة وعملية التنفّس في حياة المرأة).

لكنَّ تجربتي الحياتية تؤكد لي مثل هذه العلاقة، أعني علاقة الكتابة بدخول الهواء إلى صدري». (36)

أما الأمر الثاني من أغراض الكتابة بعد رحيل أصحابها فيشرحه ميشال فوكو في أنَّ الكتابة طاردة للموت، فالملحمة عند الإغريق مكرَّسة لخلود البطل الذي يُضحِّي بحياته، والسرد العربي متمثِّلاً في شهرزاد طارد آخر، فقد كانت تروي حتى الفجر لإبعاد شبح الموت عنها (37)، وقد اختصرت كوليت خوري الأمرين معاً في هذا المقطع:

«ويسألونني لماذا أكتب؟.. منذ خمسة عشر عاماً وأنا أُسأل لماذا أكتب..؟

ومنذ خمسة عشر عاماً وأنا أقول لأنَّني أحسُّ بحاجة ماسة إلى الكتابة.. أو لأنَّني أتنفّس في حروفي.. أو لأنَّني أشعر باختناق حين يجفّ قلمي.. أو لأنَّ.. ولأنَّ

وما اعترفت يوماً أنَّ السبب وراء هذه الحاجة الماسة وهذا الاختناق.. السبب الحقيقي هو أنّني أخاف الموت. هذا الشبح الرهيب الذي يظلّ ماثلاً أمام عيني.. أنا أتحدَّاه بحروفي. فأنا أحسّ بأنني سأعيش بها حتى بعد الموت وحتى لو لم يقرأني أحد.. وقد لا يقرؤني أحد.. فكم من الكتّاب ماتوا فدفنت معهم مؤلفاتهم وغاب نهائياً

ذكرهم؟ ما يحصل بعد موتي لا يهمّني.. الآن.. وأنا أتنفّس.. الآن هو المهمّ.. والآن.. أنا أشعر براحة حين أكتب، وكأنّني أمدّ بهذه الأسطر حياتي قليلاً». (38)

في هذا المناخ الصعب بدأت كوليت خوري تقتحم البلاغة الذكورية لتكتب ضمن بلاغة مختلفة، وهي لا تستعير قلم الرجل كما فعلت من قبل بعض الكاتبات العربيات، وإنَّما كتبت بقلمها، لتؤسّس لبلاغة نسوية جديدة لم تكن من قبل في الثقافة العربيّة، هي ترفض أن يحلّ الرجل محلّ المرأة ليتكلَّم على لسانها أو ينوب عنها في الكلام، وبناء على ذلك فإنَّنا لن نتكلَّم هنا على أدبين منفصلين احتراماً لهذا الرأي أو ذاك، كما أنَّنا لا نتكلَّم على أدب واحد، فالجدل حول ذلك طويل عقيم لا ينتهي، ولا يُفضي إلى نتيجة علمية، ولماذا الوقوف عند هذا وذاك إذا كان النَّص فيما بين أيدينا، وهو الدليل الساطع، ولذلك علينا أولاً أن نميّز بين صيغتين أو بلاغتين في كتابات المرأة ليكون ذلك عوناً لنا في هذه الدراسة، وهما:

1 ـ الكتابة النسائية المذكّرة (L'écriture feministe masculine) نوع من الكتابة النسائية التي لا تخرج عن دائرة البلاغة الذكورية، وهي مرحلة ضرورية في المجتمعات المغلقة والمحدّدة بالمحظورات والمحرّمات والألغام، والمختلف فيها جنس الكاتب (امرأة)، والبلاغة فيها مدوّنة ومعروفة لدى المتلقّي، ولها تاريخها وقواعدها، ولا يكون التنافس إلاَّ من خلالها، فالخنساء ـ مثلاً ـ كتبت ضمن بلاغة الشعراء وموضوعاتهم وأصواتهم وصيغهم، وحاولت أن تنافس الرجال في هذا المضمار، ولذلك رحَّب بها النقد، وإن كان المتباري امرأةً، فهي لم تقتحم المحظورات، ونتذكَّر هنا أنَّ النابغة الذبياني حكم لها على حسَّان بن ثابت، وكانت معايير النابغة ذكورية خالصة.

يقتحم هذا النوع البلاغة الذكورية اقتحاماً خجولاً جزئيَّاً بسيطاً، فلا يختلف عنها في شيء سوى جنس الكاتب، في حين أن النص متماثل مع هذه البلاغة، وربما كان الكاتب الرجل في موضوعات المرأة والانتصار لقضاياها العادلة أكثر جراءة وحدّة في هذا المجال، فقد أعاد معروف الرصافي في «النسائيات» أفكار الشيخ الإمام محمد عبده وتلميذه قاسم أمين نظماً، وذهب إلى ضرورة تعليم المرأة العربية المسلمة، وضرورة أن تكون حرَّة في اختيار الزوج، وعالج مشكلات الطلاق التعسفي والظلم الاجتماعي الواقع على هذا المخلوق الجميل، وذهب نزار قباني بعده إلى ما هو أبعد من ذلك، فوقف إلى جانب قضايا المرأة العادلة، ثمَّ طلب منها أن تثور على واقعها المريض، وعرض على لسانها ما وقع عليها من ظلم في عمله «يوميات امرأة لا مبالية»، وكان هذا الصوت ـ مع ذلك ـ من ضمن دائرة البلاغة الذكوريّة، ومن الكتابات النسائية المتواضعة في هذا المجال روايتا «أروى بنت الخطوب» 1950، و«الحب المحرّم» 1952 لوداد سكاكيني، وهي تستعطف فيهما قلوب الرجال لإنصاف المرأة، ولو قرأنا هاتين الروايتين مُغفلتين من اسم الكاتبة لما تردّدنا لحظة واحدة في أنَّ الكاتب رجل لا امرأة، وهو يسعى إلى العدالة، ويتوجَّه بخطابه إلى الجنس الأقوى المهيمن لرفع الظلم عن إنسان جار عليه الزمان واستغلَّ الرجل ضعفه الطبيعي أو المكتسب، حتى إنَّ شخصية «أروى» في الرواية الأولى باهتة ثابتة غير فاعلة تسوقها المصادفات من حدث إلى آخر لتنتهي بالمصادفة أيضاً إلى ما انتهت إليه، فالمؤلفة لم تبنِ شخصية روائية، وإنَّما كانت الشخصية وسيلة حكائية لبناء الحدث، ولذلك تعود هذه الرواية التقليدية إلى زمن ما قبل الرواية الفنيّة، بل إلى زمن المحاولات الأولى، وقد ذكَّرتني بأحداثها وبنائها برواية «سلمى» لسليم البستاني، وهي منشورة في مجلة «الجنان» مسلسلة من السنة

التاسعة 1878 إلى شباط من السنة العاشرة 1879، فهما فنّياً ومحتوى لا تختلفان (39)، ويمكن أن ينسحب هذا الحكم مع بعض الاستثناءات القليلة على روايتها الثانية، ومن هنا فإنَّ وداد سكاكيني لم تكتب روايتيها من خارج سياق البنية البطريركية والبلاغة الذكورية وليست وحيدة في هذا المجال، فثمة روائيات وروائيون مازالوا يكتبون ضمن دائرة هذه البلاغة، دائرة الفصاحة والتنميق اللغوي لانتزاع اعتراف الرجل بأنَّهنَّ كاتبات بالنسبة إلى الروائيات، وانتزاع اعتراف النقاد بالقدرة على الإبداع بالنسبة إلى الروائيين الذين يكتبون بأقلام مستعارة.

1 ـ الكتابة النسائية المؤنثة (L'écriture Féminine féministe) يختلف هذا النوع من الكتابة اختلافاً جذرياً عن النوع الأول، كما يختلف عن كتابة الرجل في انتصاره لقضايا المرأة والتكلّم على لسانها، ويختلف أيضاً عن كتابة المرأة التي تنهج نهج البلاغة الذكورية جملةً وتفصيلاً، ولا يقتصر الاختلاف على جنس الكاتب، وإنَّما هو في بنية النص الروائي الذي يخترق عالم البلاغة الذكورية والحدود المرسومة سلفاً، ليسعى إلى تأسيس بلاغة سردية نسوية بديلة بوساطة آليتي الهدم والبناء، وهذا ما أسّست له كوليت خوري في أعمالها الروائية، فكانت سبَّاقة تاريخياً في مجال الثقافة العربية، نتيجة لتأثّرها بالثقافة الفرنسية عامة، والفكر الوجودي الفرنسي خاصة، وطروحات سيمون دي بوفوار في المرأة الجديدة خصوصاً، ولذلك طرحت في رواياتها إشكالاتٍ وأسئلةً على المجتمع العربي الذي كان شبيهاً ببحيرة راكدة.

الحواشي والتعليقات:

1 ـ صليبا، د. جميل: المعجم الفلسفي 1/ 674 .
2 ـ نفسه 2/ 130 ـ 131 .
3 ـ لسان العرب، مادة (عجم).
4 ـ المنهل، ط6، 1980، ص 86 .
5 ـ نقلاً عن: فرنر، شارل: الفلسفة اليونانية، تر. تيسير شيخ الأرض، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968، ص 32 .
6 ـ انظر: فاولي، والاس: عصر السريالية، تر. خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981، ص 47 ـ 48 .
7 ــ قدمت فاطمة المرنيسي صورة مفصّلة عن هذه النزعة في بحثها «الدولة، التخطيط الوطني، والخطاب العلمي حول المرأة» ضمن كتاب «صور نسائية»، تر. جورجيت قسطون، دمشق، ط1، د. ت، ص 87 ـ 127.
8 ـ انظر: رامزي، دانييل: النسوية والتحليل النفسي، ضمن كتاب «النسوية وما بعد النسوية» (483) سارة جامبل، تر. أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 245، وص 278 ـ 279.
9 ــ المرجع نفسه، ص 255، وانظر أيضاً مصطلح «الأنوثة» ص 337.
10 ـ المرجع نفسه، ص 271، وكذا فعلت الأديبتان: جورج صاند في فرنسا، وجورج إليوت في بريطانيا في التشبّه بالرجل، انظر: الموسى، د. خليل: جورج صاند وولادة الأدب النسوي، الأسبوع الأدبي، 871 ، تاريخ 2003/8/23 .
11 ـ انظر المرجع نفسه، ص 443 .
12 ــ انظر: فنك، أويغن: فلسفة نيتشه، تر: إلياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، وبدوي، عبد الرحمن: نيتشه، القاهرة، ط1، 1939، وبدوي د. عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة (الجزء الثاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص 508 ــ 517، ومع ذلك فإنّ دارسة ذهبت إلى نقيض هذا الرأي وحاولت الدفاع عن نيتشه في هذا المجال لأسباب مختلفة شرحتها في دراستها الجادة، وهي تتصل بحياته ومرضه العصبي من جهة، كما تتصل بفلسفة نيتشه بصفته رائداً في التغيير،

صحيح أنَّ وظيفة المرأة عنده بيولوجية (ص 43)، ولكنَّ المرأة ليست واحدة في فكره، وليست الحقيقة أيضاً واحدة (ص 41)، وإذا عدنا إلى كتابه «هكذا تكلَّم زرادشت» فإنَّه يقدِّم صوراً مختلفة ومتناقضة عن المرأة، فهي لعوب ومطيعة، وعبدة وطاغية.. الخ، وهي حاملة المستقبل (ص 52)، ثم تصل إلى نتيجة مختلفة، وهي أنَّ نصوصه عن النساء يتعذّر تصنيفها تحت مقولة واحدة، فنيتشه ليس واحداً أيضاً (ص 54 ـ 55).

انظر: أبو السعود، عطيَّات: نيتشه والنزعة الأنثوية، مجلة فصول، العدد 65، خريف 2004 ـ شتاء 2005، ص 36 ـ 56 .

13 ـ نقلاً عن أفاية، محمد نور الدين: المرأة والكتابة، مجلة «الوحدة»، س1، ع9، حزيران، 1985، ص 72

14 ـ انظر: العزيزة، خديجة: المرأة والفلسفة الذكورية، الفكر العربي المعاصر، العدد 116 ـ 117، خريف ـ شتاء 2000 ـ 2001، ص 136 .

15 ـ انظر: غارودي، روجيه: تأنيث المجتمع، تر. جلال مطرجي، الآداب، س 29، العدد 5 ـ 6، 1981، ص 55 ـ 66 .

16 ـ انظر: شرّابي، د. هشام: البنية البطركية ـ بحث في المجتمع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص 9.

17 ـ انظر: اليافي، د. نعيم: الحبّ من النظرة الثالثة ومقالات أخرى، لا مكان، ط1، 1991 ص 40 ـ 42 .

18 ـ انظر: الحكيم، توفيق: توفيق الحكيم المفكّر، دار الكتاب الجديد، مصر، 1970، ص 357 ـ 362، والموسى، د. خليل: المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1997، ص 90 ـ 92، وللاستزادة عبد الله، صوفي: حوّاء وأربعة عمالقة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1976.

19 ـ انظر: أبو ريشة، زليخة: اللغة الغائبة ـ نحو لغة غير جنسوية، مركز دراسات المرأة، عمَّان، 1996، ص 11 .

20 ـ ديوان زهير (ثعلب)، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1944، ص 73 ـ 74 .

21 ـ شرح ديوان المتنبّي (البرقوقي)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، 1/ 213.

22 ـ ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، 1977، 2/ 249 .

23 ـ المعجم الفلسفي 1/ 47 .

24 ـ الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. السيّد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1961، 1/ 19 .

25 ـ ذكر هذا الكتاب في عدد من المصادر القديمة، وفي مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، العدد 162 تعريف به.

26 ـ مجمع الأمثال للميداني، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د. ت 1/ 61 .

27 ـ انظر: أفاية، محمد نور الدين: الهوية والاختلاف في المرأة ـ الكتابة والهامش، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ت، ص 34.

28 ـ النسوية وما بعد النسوية، ص 479.

29 ـ أفاية، محمد: المرأة والكتابة، مجلة الوحدة، حزيران، 1985، ص 95.

30 ـ صدر هذا الكتاب عن دار العصور بمصر سنة 1930 بقلم إمام من أئمة الأدب العربي، وهو في الأصل مجموعة مقالات حامية الوطيس نشرت في مجلة العصور يتهكّم فيها كاتبها من شعر العقاد بأسلوب شتائمي قاس.

31 ـ انظر: أقوالنا وأفعالنا، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1946، ص 359 ـ 372 .

32 ـ انظر: النسوية وما بعد النسوية، ص 323 ـ 324 وص 373.

33 ـ انظر: يعقوب، لوسي: ميّ أسطورة الحبّ والألم، مكتبة الأسرة، مصر، 2005 ـ ص 4 ـ 5 .

34 ـ المرجع نفسه، ص 6 ـ 7 .

35 ـ أفاية، محمد نور الدين: الهوية والاختلاف في المرأة، ص 106 .

36 ـ السعداوي، نوال: الإبداع والسلطة، مجلة الآداب، س 40، العدد 11، تشرين الثاني، 1992، ص 52.

37 ـ انظر: مناقشة لسؤال ميشال فوكو: ما المؤلف؟ أدار الندوة جان فال، الفكر العربي المعاصر، العددان 6 ـ 7، تشرين الأول وتشرين الثاني، 1980، ص 116 .

38 ـ الخوري، كوليت: ومرّ صيف، دار طلاس، دمشق، ط 4، 2005، ص 72 ـ 73 .

39 ـ انظر دراستنا لرواية «سلمى»: الموسى، د. خليل: ملامح الرواية العربية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 49 ـ 55.

❑❑

إشكالية الأنا والآخر في روايـــــــة (اليهودي الحالي)

❑ د. ماجدة حمود *

جماليات العنوان بين الأنا والآخر:

يقدّم الروائي علي المقري في روايته "اليهودي الحالي" مشاهد تتيح لنا معايشة علاقة إنسانية مدهشة بين (الأنا) المسلمة، التي تجسدها (فاطمة) والآخر الذي يجسده اليهودي (سالم) وقد جمعهما الانتماء لفضاء واحد هو (اليمن) فبدا العنوان تجسيداً لهذه العلاقة الإنسانية المدهشة، التي تقوم على الحب والعطاء، إذ لم يشكل اختلاف الدين عائقا لها! لهذا حين نتأمل الجملة المشكلة للعنوان نجد الاسم الذي افتتحت به (اليهودي) قد أُخبر عنه مباشرة بصفة (الحالي: الجميل) لنفيّ أي انطباع سلبي قد يلحق به! لذلك نجد الصفة، التي تعدّ فضلة، ويمكن الاستغناء عنها في اللغة، قد احتلت الصدارة، وأصبحت في موقع الخبر، وبذلك تمتزج في العنوان، كما في السرد الروائي، الدلالة الإخبارية بالدلالة الوصفية، حتى وجدنا هذه الجملة غالبا ما تحلّ محلّ الاسم (سالم) ونسمعه عبر سياق محبب،

إذ تنطق به المرأة المحبة (فاطمة) لتنادي حبيبها (اليهودي) **"ألا يُعلّمونك يا يهوديٍّ الحالي...؟" أربكتني كلماتها، وهي تقول بحنان وغنج لم آلفهما، فأنا يهوديّها، أو اليهودي حقها، بل أنا في عينيها مليح (حالي)..."(1)**

وجدنا السياق التي وردت فيه كلمة اليهودي سياقا إيجابيا، فهو محاط بلغة الحب (الحنان والغنج) يبلغ أقصاه، حين يضاف اليهودي إلى الذات العربية (عبر ياء المتكلم: **يهوديّ، يهوديّها**) مثلما تلتصق به صفة تخبر عنه **(حالي)** ويتكفل الروائي توضيح دلالاتها **(مليح)** لمن هو غريب عن اللهجة اليمنية، فتبتعد الدلالة السلبية ذات الأبعاد السياسية التي قد تتوارد إلى الذهن (الحالي هو

---

* أكاديمية، باحثة، ناقدة، أستاذة جامعية.

اليهودي الذي ينتمي للزمن الحاضر) وبذلك تبتعد عن مخيلة المتلقي الدلالات السلبية، التي تلحق عادة الأيديولوجية الصهيونية المتسترة بالدين اليهودي.

الفضاء الزماني والمكاني:

يختار علي المقري منتصف القرن السابع عشر فضاء زمنيا لأحداث روايته، وبذلك يمعن في الابتعاد عن عصرنا الحاضر بكل ما يحتويه من صراعات مشحونة بالعدوان الصهيوني على الذات العربية، بعد اغتصاب فلسطين، وبذلك تعمّد إبعاد فضائه عن التوتر والعداوة بين العرب والصهاينة، فنأى به عن كل العوامل الخارجية التي تسهم في تشويه صورة الآخر، وتدمّر العلاقات الإنسانية، فأبعد المجتمع عن حصار الكراهية والرفض، وبذلك انطلق من إشكالية تكمن في أعماق الإنسان في أي زمان ومكان: هل يستطيع الحب أن يهزم الفكر المغلق الذي يرفض الآخر؟ أليس الجهل بالآخر، الذي يغرق القرى العربية أحد دعائم التعصب ورفض الآخر؟ وبذلك تثير الرواية دلالات تتجاوز المكان الضيق (القرية اليمنية) إلى مكان أوسع، يشمل أي بلد عربي، مثلما تتجاوز الإطار الزماني الضيق (منتصف القرن السابع عشر) لتخاطب زمننا، بكل ما يحمله من صراع بين الفكر المنفتح على الآخر والرافض له! لهذا تبدو القرية العربية (الريدة) مثل المدينة (صنعاء) تتشاركان التعصب وكراهية الآخر، مثلما تتشاركان انتشار الجهل، وعدم استيعاب روح الدين السمحة، وهذا كله لن يكون غريبا على مكان يعشش فيه الاستبداد، ويحضن التخلف، وينعكس سلبا على روح الإنسان، فيضيق أفقه سواء أكان مسلما أم يهوديا!

صورة الأنا (فاطمة):

يختار الروائي اسما لشخصيته يصلح للمسلمين (**فاطمة**) ولليهود إذ (**يشبه اسمها بالعبرية فطيماه**) فيتشاركان بأغلب حروفه، وبالدلالة أيضا، مما يشعر المتلقي بأن ثمة لقاء بين اللغة العبرية والعربية، فهما ينتميان إلى أرومة واحدة (اللغة السامية) لهذا لن نستغرب أن تعيش هذه الشخصية قصة حب، تعكس لقاء نادرا بين (الأنا المسلمة) والآخر اليهودي!

تخرج المرأة العربية في هذه الرواية من إطارها النمطي (صورة المرأة العاجزة، الجاهلة، الخائفة، الخانعة...) فنجد (فاطمة) تبادر في علاقتها مع الرجل، فتخبره بمشاعرها نحوه، وهي لا تكتفي بالمبادرة بل تتجرأ فتختاره من غير دينها، وقد اهتم الروائي برسم معالم تفردها، إذ يجعلها لا تكتفي بالمشاركة العاطفية بل نجدها تهتم بالمشاركة المعرفية، لذا قررت أن تعلّم (الحبيب اليهودي) القراءة والكتابة، وبذلك تجاوزت المرأة صورتها المألوفة، فلم تبدُ في قالب جامد يجعلها تابعة للرجل! بل جسّدت أقصى درجات التحدي لمواضعات مجتمعها، حين تعرض عليه الهرب والزواج! فتقول لسالم: "**لا تتأخر عن نداء رغبتي، وتدبّر أمر سفرنا من بلدة يضيق أهلها بلقائنا، ويحرّمون زواجنا...**"(2)

تعرف المرأة أن انفتاحها على الشاب اليهودي محكوم بالموت، ومع ذلك تبدو راغبة في الخروج عن النسق الاجتماعي المألوف، لهذا تدعو (سالم) إلى الهرب والزواج بعيدا عن قريتها، لكنها بدت محافظة على النسق الديني، فهي تلجأ إلى آراء فقهاء واسعي الأفق، تتلمس لديهم شرعية ما تفعل.

وقد عزّز حضور هذه الشخصية في الوجدان، أن الروائي اختار لها اسما ذا دلالة دينية (فاطمة ابنة الرسول ـ ص ـ الأثيرة إلى قلبه)

وبذلك اكتسبت الأفكار المتسامحة عبر هذه الدلالة بعدا دينيا! واستطاعت إشعاعاتها، التغلب على الفكر المتعصب، رغم الصعوبات التي واجهت الشخصية.

ما يلفت نظرنا في هذه العلاقة أن المرأة سعت إلى بنائها على أسس معرفية، فلم تكتفِ بالعاطفة التي قد تعمي وتصم، بل بدت مؤمنة بأن الثقافة هي التي تنير طريق الإنسان، وتأخذ بيده إلى عالم جديد، يتسع له بغض النظر عن دينه أو عرقه! لهذا حين تكتشف بأن حبيبها أميّ، نجدها تسرع لتعرض عليه فكرة تعليمه، وهي لا تكتفي بالتعليم بل تلجأ إلى التعلّم منه، مبتعدة عن عقدة التفوق والاستعلاء الثقافي، التي قد تختلج في أعماق أولئك الذين ينتمون للأكثرية، لهذا نجدها تحثه على تعلّم العبرية، كي يعلّمها إياها! فيستطيعا عندئذ تبادل الكتب العربية والعبرية!

نلمس لدى (فاطمة) رغبة في بناء علاقتها بالآخر، الذي تتجاوز بها النسق الاجتماعي، على أسس ثقافية قوية، لتقاوم بها تحديات يفرضها الجهل، فقد أدركت المرأة أن بناء الأسرة لا بد له من دعائم قوية، إذ إن العاطفة وحدها لن تستطيع الصمود في وجه قوى الظلام، لهذا نسجت علاقتها باليهودي بنسيج المعرفة والرهافة الإنسانية، فبدت لنا مرسومة بريشة الحب النابع من روح حساسة، منفتحة على الكون بكل مخلوقاته، لهذا تطلب من (سالم) **إيضاح النقش، وليس "إصلاحه" كي لا يؤذي النمل، فهو لم يخطئ أو يعبث كي (نصلحه) إنه سلام فاطمة**(3) الذي يتجلى عبر لغة حساسة محبة لكل الكائنات الحية، حتى إنها ترفض القهر أو التمييز في التعامل بين الإنسان وبين أضعف مخلوق صغير على الأرض (النمل) فتستخدم لغة حساسة، حتى إنها تدعو إلى إيضاح النقش، وترفض إصلاحه، بما قد يحمله من دلالة تدميرية لبيوت النمل، مما ينبئ عن روح فريدة في حساسيتها!

صورة الآخر اليهودي:

تتخلى صورة اليهودي في هذه الرواية عن نمطيتها المألوفة في الأدب الغربي الكلاسي (شكسبير، ديكنز، دوستويفسكي، جورج إليوت...) لم يعد ذلك المرابي البخيل، الذي يغتذي بالكراهية، ويدمر جسور التفاهم بينه وبين الآخر من أجل المال! كما وجدناه يفارق الصورة الشائعة في الرواية العربية وخاصة الفلسطينية، صورة المعتدي الصهيوني، الذي احتلّ الأرض، وسفك الدم العربي.

لقد أغنت الروح المسالمة فضاء الرواية، فأزهرت علاقة حب بين مسلمة ويهودي، تناسلت، وأثبتت وجودها مع مرور الزمن، رغم الحروب التي شنّت ضدها! وقد منحه الروائي اسما ذا دلالة إيجابية (سالم) كما منحه لقبا، أسقطه على لسان (فاطمة) تغلّب على الاسم **"اليهودي الحالي"** وبذلك امتلكت كلمة (اليهودي) ظلالا جديدة، لا علاقة لها بالأذى الذي تصبّه على الذات العربية اليوم، من هنا لن نستغرب أن يفرح (سالم) بلقبه الجديد، الذي لم يسمعه من قبل، فاتسع صداه في روحه، ليصبح سرّ وجوده، لهذا يقول: "**صرت أحس بأن هاتين الكلمتين هما سر حياتي، إذا لم تكونا حياتي كلها، معهما أصبحت أكتشف من أكون ومن سأكون، لا أعني أنني أصبحت أعلم الغيب، إنما بقيت غير مبال بما سيحصل لي، إذا ما كنت في ظلها الحاني، بلذة المودة وهي تتدفق من فاطمة أثناء نطقها لهما.**"(4)

خلّصت هذه الرواية كلمة (اليهودي) من دلالاتها السلبية، التي قد تجتاح مخيلة المتلقي العربي في هذا العصر، وأفلحت في إحاطتها بلغة

الحب، لهذا وجد (سالم) في لقبه (اليهودي الحالي) سرّ وجوده، وطمأنينة مستقبله، فقد أشعره إيقاعها بالأمان، وأبعده عن القلق، وأحاطه الصوت الحنون للحبيبة، فاستطاع أن يوسّع دلالات الكلمة (اليهودي) ثم جاءت الصفة التي لازمتها لتنفي الآنية، وتعمّق إحساس الفتى اليهودي بـ**(الظل الحاني)** الذي يمتد ليأتلف مع روح المحبة **(ولذة المودة)** التي تطرد المخاوف، فتعطي طعما للعيش بعد أن أصبح مصحوباً بالفرح الآمن!

تبدو هذه اللغة تجسيدا للغة الحب، التي أزهرت في قلبي (سالم وفاطمة) لكن عامة الناس من المسلمين واليهود، لن ينعموا بهذه اللغة، فقد حرمهم الركون إلى الجهل نعمة العيش في ظلالها، فنأت عنهم معاني الانفتاح والتسامح، لهذا يعاني (سالم) بعد وفاة زوجته (فاطمة) من الظلم والكراهية، ويفتقد مشاعر المؤازرة الإنسانية، إذ عبثا يبحث لدى أتباع الديانتين عمن يرعى ابنه الرضيع! لأن العوام تقيّم الإنسان بمظهره "**زناراي المتدليان على جانبي رأسي أبعدا المسلمين عن إلقاء نظرة رحمة واحدة عليّ**" أما اليهود فقد رفضوا مساعدته، لكونه تمرد على مواضعاتهم، وتزوج من مسلمة، لهذا لم يأبهوا لزرناريه (أي ضفائره) إذ "**لم يعودا دليل ثقة ليهوديتي عندهم.**"(5)

يبدو، هنا، أن الطرفين (اللذين ينتميان للأنا والآخر) منغلقان على ذواتهما، يتحصّنان بين جدران هوية قاتلة، تمنع دخول المختلف إليها، وبذلك تنتزع من أعماقهما كل ما يشير إلى النوازع الإنسانية، فنعايش التعصب وهو يعصف بكل القيم، فلا يستثني طفلا رضيعا لا ذنب له، فقد ناله عقاب الأقارب من كلا الطرفين، ورفضوا رعايته، لكونه ابنا لرجل وامرأة، لم يرضخا للمألوف من المواضعات، وتزوجا رغم اختلافهما في الدين!

لقد نجحت علاقة الزواج بين (الأنا والآخر) إذ سادتها لغة التسامح، فقد احترمت (فاطمة) خصوصية (سالم) الدينية، مما جعله لا يتوانى بعد وفاتها من التقرّب إلى كل ما يذكّره بها، لهذا أعلن إسلامه، قائلا: "**لم أكن أعتبر نفسي يهوديا، لكنني لم أتخلّ عن صوتها فيّ، وهي تنادي اليهودي الحالي.**"(6)

إن التقارب بين الأنا والآخر لن يكون إلا عبر ظلال الحب والاحترام، الذي يتجلى بالاعتراف بخصوصية الآخر، وقد عزّزت الحياة المشتركة بين (سالم وفاطمة) والانفتاح المعرفي أواصر التفاهم واللقاء، حتى قرر الآخر الامتزاج بـ(الأنا) والتخلي عن خصوصيته، مما قد يوحي للمتلقي برغبة الروائي اللاشعورية بحدوث هذا التخلي.

لغة العنف:

عايشنا في الرواية لغة الحب والتسامح وهي تواجه لغة العنف والعدوان، فنطق بلغة الود المتنوّرون، في حين نطق بلغة العداوة الجاهلون، ومما يميز هذه الرواية أنها لم تحصر لغة التكفير والإقصاء بطرف دون آخر، لهذا يحدثنا (سالم) بعد أن اكتشف اليهود المعزّون أن زوجته المتوفاة مسلمة، صرخوا في وجهه بـ"**اللعنات والشتائم والوعود بمعاقبتي لما فعلت.**"(ص94)

وحين ذهب ليزور قبرها، لم يجده! فقد جاؤوا ليلا وأخرجوا جثتها، ودفنوها بعيدا عن قبور اليهود، وهم يقولون: "**هي مسلمة، كافرة.**" وكذلك تمّ طرد (سالم) من مجتمع اليهود، وطلبوا منه أن يعطي ابنه (سعيد) للمسلمين، كي يربوه، فالولد يتّبع الأم في شريعة اليهود، وفي المقابل حين يأخذه لخالته المسلمة، تقول له: "**الولد يتّبع أباه، ... وأنت أبوه يهودي. أجابت بصوت غاضب، شعرت أنها تريد صفعي بيدها،**

التي راحت تحركها بشدة، وهي تنطق يهودي ابن يهودي."(7)

يتقاذف الطرفان لغة العنف، فيتحمل كلاهما شيوع لغة الكراهية والإقصاء، فيمارسان العنف الجسدي في الرواية ضد الشباب اليهودي والمسلم معا، خاصة حين يستخدمان لغة التحريم ومنع الزواج ممن يحب هؤلاء الشباب (ينتحر قاسم ابن المؤذن، ونشوة ابنة أسعد اليهودي) وقد رأينا علاقتهما تستمر (بعيدا عن العنف الجسدي الذي يمارسه العاشقان ضد ذواتهما) حين يقع (صبا وقاسم) وهما رسولا العاشقين، ينقلان رسائلهما، فقد نجحا في الهرب، ليتزوجا بعيدا عن سلطة الأهل!

لهذا يُرمى الشاب بلغة متعصبة حاقدة، لا تعرف الرحمة، وترفض منحه ثقتها لأنه لم يلتزم بقوانينها، فتشيع لغة دونية يعاني منها اليهودي، بصفته ينتمي لأقلية دينية، حتى إن المسلم لا ينطق اسمه إلا بعد الدعاء للمخاطب بالقول: "**أعزكم الله**" وكأنه يسمع اسم إنسان ناقص في أهليته الإنسانية!

إن هذه اللغة لا نجدها لدى المتدينين المثقفين (فاطمة) وإنما لدى الجهلة، الذين لم يقرؤوا القرآن الكريم، الذي دعا إلى كلمة سواء، تحيي الإيمان في القلوب، وتجمع المسلمين وأهل الكتاب! "**قل يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم**"(8)

ومن الملاحظ أن هذه اللغة العنيفة لا علاقة لها بالدين الإسلامي أو القانون الذي يحكم اليمنيين، فقد استمد هذا القانون من القرآن الكريم في معاملة أهل الذمة، لهذا بدا قانونا صارما، "**فكل من يشتم ذميا أو يعتدي عليه يسجن أو يغرّم بتقديم ذبيحة إما بقرة أو جمل أو نعجة وتوزع على الفقراء.**"(9)

وبذلك يتقدّم النص الديني في التعامل الإنساني مواضعات البشر وتقاليدهم، لهذا سادت فيه لغة المساواة (كلمة سواء) التي تتكفّل ببناء جسور المودة بين المسلمين وأهل الكتاب، وقد سادت هذه اللغة التاريخ اليمني، وقد أكد الرحالة اليهودي (يوسف هاليفي) أن اليهود "**تمتعوا بقدر كبير من الاحترام والحرية والاندماج..ويذكر الشرجبي أن اليهود في المناطق القبلية اليمنية التي لم تكن خاضعة للسلطة المركزية في المفهوم المعاصر، كانوا يتمتعون بحق الحماية والأمان من قبل القبائل التي كانوا يشاركونها العيش..وغالبا ما تنشأ نزاعات بين القبائل من أجل ظلم لحق بيهودي...."**(10)

أما اللغة الاستعلائية، التي تنظر للآخر بدونية، فتؤسس للكراهية في القلوب، وتدمر إمكانية العيش المشترك، فقد اشتدت نبرتها، باعتقادنا، حين تعاون اليهود مع العثمانيين أثناء غزو اليمن، وذلك في الفترة التي رصدتها الرواية، لهذا لمسنا تعصبا ضد اليهود، لكن الرواية لم تستطع أن تلقي الضوء على النسق التاريخي، التي جرت فيه أحداثها، ربما لشغفها بتلك العلاقة الاستثنائية بين مسلمة ويهودي، التي تضمن حماس المتلقي لمتابعة السرد، لهذا بحث الروائي عن تفاصيل تقوي هذه العلاقة، وأهمل تفاصيل تاريخية، قد تسهم في تشتيت انتباه المتلقي، وتضعف الفكرة التي هجس بها المؤلف، وهي تبييض صفحة اليهود في اليمن، وغض البصر عن خياناتهم لأهلها!

إننا حين نربط الرواية بسياقها التاريخي، نستطيع فهم لغة العنف التي شابت أجواء الرواية أحيانا، وإن كان من المحزن أن يطال التشوّه الأطفال، فيقلّدون الكبار في استخدام هذه اللغة، حتى إننا نجد طفلا أثناء اللعب ينفي الآخر، إذ لا يحق لطفل يهودي الانتماء للوطن "**سأله حسين ونحن نلعب أمام دكان أبيه المجاور**

لمحل أبي، قلت له: أنا من ريدة...من هذي البلاد. صاح مش حق أبوك..هذه البلاد..أنت يهودي كافر."(11)

تحول لغة العنف (اليهودي الحالي) إلى (يهودي كافر) ومثل هذه الصفة تنزع عنه كل الصفات الجيدة، ويبلغ تشويه الآخر ذروته، حين ينتزع منه حق الانتماء للوطن (مش حق أبوك)

وقد لاحظنا في الرواية أن اليهود، بما أنهم أقلية في المجتمع المسلم، حاولوا الانسجام مع الأوامر الدينية، التي تضبط تصرفات المسلمين، لذلك أعلنوا التزامهم بالقانون الذي يمنع بيع الخمور لغير أتباع ملتهم، لكن أسعد أشار إلى أنهم يضطرون "**أحيانا إلى ذلك، فبعض المسلمين يجيئون ليشتروا منا الخمر، أو نهبه مجانا، فإذا رفضنا إعطاءهم، يقومون بتخريب ممتلكاتنا، وإذا اشتكينا عليهم لا ننجو من التخريب، وتظل شهادتهم هي المقبولة، ولو كانوا كاذبين"(12)**

نلاحظ هنا تعاطف الروائي المسلم مع الآخر اليهودي، الذي ألزم نفسه بمراعاة خصوصية الآخر (أي دينه) لكن التجاوز يأتي من أبناء المسلمين الذين يخرقون أوامر دينهم (فيشترون من اليهود الخمر) لهذا يبدو اليهودي يعيش بين نارين (إن باع أغضب الملتزمين بالدين، وإن رفض أغضب غير الملتزمين) في كلا الحالتين تتعرض حوانيتهم للهدم، وتكسّر خوابي الخمر المعتّق منذ سنين طويلة! وقد بلغ الروائي أقصى التعاطف حين تحدث عن المسلمين عبر وجهة نظر الآخر اليهودي **وتظل شهادتهم هي المقبولة، ولو كانوا كاذبين،** فقد فضح الجور الذي يتعرض له الآخر، والتحيزات التي تمارسها السلطة الحاكمة، مثلما يمارسها الجهل بأوامر الدين، مما يؤدي إلى نفي العدل بين أبناء الوطن الواحد! لهذا لن نستغرب أن تسهم أمثال هذه التحيزات في شيوع لغة التعصب لدى (الأنا) مما يولّد تعصبا لدى الآخر، في حين تخلق لغة الحب جوا من التسامح، وتعزّز الإحساس بالعدل، فتتمّ معاملة الآخر مثلما تحب (الأنا) أن تعامل.

وبما أن أحداث هذه الرواية تتم في مجتمع قروي يشيع فيه الجهل، ويسيطر عليه رجال الدين أشباه الأميين، فلابدّ أن تتيه حقيقة الدين لدى هؤلاء القرويين البسطاء، مما يعزّز لغة التوتر والكراهية بين المسلمين واليهود، ومما يسجل للرواية أنها أتاحت للآخر (اليهودي) استخدام لغة متعصبة يواجه بها المسلم (الأنا) قائلا: "**عندما يظهر المسيح المخلّص سنحكم أورشليم...سيجلس اليهودي الأصيل، اليهودي ابن اليهودي، لا أحد غيره، على كرسي الملك في أورشليم، وسيأمر بإبادة كل الأعداء..هذه إرادة الرب."(13)**

ثمة تصريح هنا بلغة العداوة، يواجه بها الآخر، الذي ينتمي للأقلية، الذات المسلمة، تتلبس لبوس الدفاع عن النفس وإعادة الاعتبار لها، وقد وصلت هذه اللغة حدها الأقصى من التوتر والكراهية، حين أعلنت رغبتها في **إبادة كل الأعداء**، والتخلص منهم، وإن كنا نلاحظ، هنا، أن اليهودي يستخدم لغة تعميمية، دون أن يجرؤ إعلان رغبته في إبادة المسلمين صراحة، لكن المتلقي يفهم عبر التلميح أنه المقصود!

ومما يسجل للرواية أنها نوّعت لغتها، ولم تسمح للغة العنف أن تسود فضاء الرواية، فالمكان المشترك، الذي يتشارك فيه المسلم واليهودي، يتيح نوعا من التواصل بينهما، لذلك لم نجد حاجزا كتيما يعزلهما، بل استطاع الفن (الغناء والنقش) والحب، أن يقهر هذا الحاجز!

ومما هو جدير بالملاحظة أن بعض التصرفات العنيفة، لن يكون فاعلها إنسان ناضج، بل يجرؤ على ممارستها طفل يهودي (حين

نتف (سالم) شعرة بيضاء من لحية عجوز مسلم) وتؤدي إلى إسماعه لغة عنيفة، مصحوبة بقرصة أذن وصرخة في وجهه: "**يهودي ابن يهودي ...ملعون**"(14) كأن الروائي يريد أن يلمح أن الكبار بريئون من هذه التصرفات العدوانية، وأن المسؤول عنها هو طفل، أو هذيان مريض يفصح عما يخبئه لا شعوره، لهذا نجد (هزاع) أثناء مرضه، وهو الأخ الأكبر لـ(سالم)، يستخدم لغة هذيانية استعلائية، تعلن عن رغبته المكبوتة في انتصار اليهود على كل من يحيط بهم من المسلمين، فنسمعه يؤكد بغضب "**مجيء يوم يظهر فيه المسيح المنتظر، الذي سيحول الملك إلى اليهود... في ذلك اليوم سأنتقم من كل المسلمين، حتى الذين لم يفعلوا شيئا، يكفي أنهم صمتوا، سأسقط الأجنة قبل أن يولدوا...**"(15)

لم يكتفِ هنا اليهودي بلغة التلميح بل نجده يصرح، وإن كان في هذيان الحمى، عن رغبته الانتقامية من المسلمين، ليس فقط مِمَّن أساؤوا له، بل حتى من الأبرياء، بل تصل اللغة الحاقدة ذروتها، حتى لتصيب **الأجنة قبل أن يولدوا!**

ولعل من أهم مزايا الرواية أنها فضحت رجال الدين الجهّال، الذين يبتعدون عن روح الدين السمحة، فيؤججون العداوة بين المسلمين وأهل الكتاب، لذلك نجد إمام الجامع يقول لليهود: "**متى سترحلون إلى بلادكم؟...أنتم تقولون إن بلادكم بيت المقدس...روحوا إليها... كلامه يثير لدى أبي وأسعد الكثير من التوتر والقلق يناقشان الموضوع...** " (ص35)

إن ما يؤخذ على هذه الرواية أنها لم تعطِ مبررات منطقية أو تاريخية لهذه العداوة، لعل المبرر الوحيد الذي قدّمته هو أن زواج الشابين المختلفين في الدين هو السبب في شيوع لغة العنف بين الكبار والصغار، وبذلك انتزعت الشخصيات من سياقها التاريخي، لتؤدي دورا مرسوما في مخيلة الروائي، بغض النظر عن ظروف أحاطت بها، وأثّرت على رؤيتها وسلوكها.

صورة المرأة اليهودية:

لم تستطع الرواية تجاوز الصورة النمطية للمرأة اليهودية، التي تضعها ضمن إطار سلبي (المومس) إذ جاءت إلى القرية التي يسكنها اليهود (الريدة) ثلاث عاهرات، بعد أن هدّدهن فقهاء مسلمون بالقتل، إذا لم يرحلن من صنعاء، وكما تقتضي آليات هذه الصورة، استطاعت النسوة جذب رجال من علية القوم، مما أثار كثيرا من اللغط، واتهمن بإفساد أولاد المسلمين وبناتهم، تهرب إحداهن من العقوبة بالزواج، لتتلقاه الاثنتان الباقيتان، فقد "**اجتمع يهود ومسلمون لينفّذوا حدّ الزنى برجم المرأتين الأخريين بالحجارة حتى الموت...شباب، من الملتين، هالهم رجمهما، ظلوا يصرخون بأنهم، أيضا، زناة، يستحقون العقاب...**"(16) وقد وحدّهم لعدة أيام البكاء على المرأة الجميلة التي ماتت بتلك الطريقة القاسية!

تبلغ الحماسة في رسم صورة الآخر على (علي المقري) فقد أدهشنا بكاء الشباب من الملتين، مما يؤكد توحّد مشاعرهما، ورفضهم لعقوبة المرأة الزانية، مثلما توّحدوا في إجراءات العقوبة، كأن الروائي قد نسي خصوصية كل دين في تنفيذها، فالرجم حتى الموت في الدين اليهودي، في مقابل عقوبة الجلد في الإسلام!

لا أدري لِمَ يلجأ الروائي إلى إلغاء خصوصية الدين الإسلامي؟ ويتبنى وجهة نظر الدين اليهودي في عقوبة المرأة الزانية؟ هل ثمة رغبة لديه في تأكيد النظرة التقليدية الشائعة عن الدين في اضطهاده للمرأة؟

ومما يسجل للرواية أنها قدّمت شخصية (فاطمة) بصورة انفتاح الدين، فقد اختارت اتباع

فقيه منفتح، يبيح لها الزواج بمن يخالفها في الدين، على نقيض ذلك وجدنا التقاليد لم ترحمها سواء في القضايا المصيرية (الزواج) أم في القضايا الصغيرة (منعتها من ركوب الحمار والخيل) مثلما منعت اليهودي، يقول سالم **"الحمار نركبه بشرط ألا نمرّ أثناء ذلك من أمام مسلم يكون جالسا، بائع الحمار لم يسلمني إياه ليلة أمس إلا بعد أن ردد كثيرا هذا الشرط، وكأنه أرادني أن أحفظه إلى الأبد."(17)**

وهكذا تشترك التقاليد المتخلفة، البعيدة عن سماحة الدين، في اضطهاد (الأنا) والآخر اليهودي، مما وحّد المعاناة الاجتماعية بين المرأة والرجل، الذي ينتمي للأقلية، وأسهم في تقاربهما أكثر، وبذلك أسهمت التقاليد لا الدين في تعزيز العلاقة المشوهة بين الذات والآخر!

التناص وبناء الروح المتسامحة:

استطاعت الرواية أن تخفف من ضغط التقاليد المتخلفة، حين أسست لعلاقة استثنائية بين (فاطمة وسالم) فلم تكتفِ المشاعر فقط، وإنما غذّتها بالثقافة الروحية التي تقوم على الكتب الدينية، فقد استخدمت (فاطمة) القرآن الكريم وعزّزت رأيها بآية تعترف للآخر بحق الاختلاف، وتكثّف دلالة حرية الاعتقاد **"لكم دينكم ولي دين"** مثلما استخدمت الحديث الشريف، كي توسّع دلالة الوحدة الكونية التي تجمع الإنسان، أيا كانت هويته، في وحدة النشأة والمصير **"كلنا من آدم وآدم من تراب"**...

وقد أسهمت الكتب وخاصة الصوفية منها في تمتين العلاقة بين المحبين، لهذا ترسل العاشقة كتاب "طوق الحمامة" و "رسائل" أبي بكر الرازي، و"الطبقات في شعراء اليهود" الذي يضم أخبارا عن شعراء يهود وقصائد، كتبوها بالعربية في العصور السابقة للإسلام وحتى العصر العباسي.

يؤكد لنا الراوي أن اجتماع الثقافة ومشاعر الحب بين الأنا والآخر يفسح المجال لبزوغ علاقة منفتحة، يسودها التسامح واحترام خصوصية الاختلاف! مما يؤدي إلى مقاومة شتى الإكراهات التي تنتمي للعقل المغلق، الذي لا يعرف الحب، بل يعيش محاصرا بلغة الكراهية والعدوان.

كيف نتجاوز إشكالية الأنا والآخر؟

كثيرا ما تؤدي إشكالية الأنا والآخر، إلى رسم صورة مشوهة للذات وللآخر، أي وضعها في قالب نمطي، وقد أتاحت هذه الرواية للمتلقي معايشة قهر التقاليد وجمود العقل، مما يسهم في نفي الآخر وإعلاء شأن (الأنا) لكننا وجدنا شخصيات تتجاوز هذه النمطية، حين تتسلح بالمعرفة، لهذا كان تعليم الآخر القراءة والكتابة وسيلة لمقاومة هذا القهر، وتطوير العلاقة بين فاطمة واليهودي (سالم) .

كما بيّنت لنا حيوية الشباب في تقبل الآخر، حتى حين يقبل جيل الآباء فكرة الانفتاح المعرفي على الذات الإسلامية، فإنه يبدو خائفا أن تؤدي هذه المعرفة إلى إلغاء خصوصيته **"تعلّم لديهم القراءة والكتابة، هذا معقول. لكن انتبه، حذار أن تتعلم دينهم وقرآنهم...هم مسلمون يا ابني، ونحن يهود...هل فهمتني؟"**(18)

لن يؤدي الانفتاح المعرفي إلى إلغاء هوية الآخر الدينية، إذ ثمة آفاق إنسانية رحبة، تضم البشر مهما كان تنوّع دياناتهم وأعراقهم وأفكارهم...الخ، لهذا استطاعت (فاطمة) أن تتجاوز حدودا وضعتها السلطة الأبوية، وأصغت إلى نداء داخلي خفق به قلبها المؤمن، الذي تمكن من نشر المحبة والتعاطف، لهذا لن نستغرب إصرارها على تعليم (سالم) آيات قرآنية، وقد ظنت أمه الجاهلة **"أن ابنها يردد أشعارا عربية، فيها كلام حالي عن الشمس**

والقمــر ورزق الله لليتــيم. (يــرد زوجهــا) **هــذا قــرآن ..ديــن الإســلام هــذا...سيفــسدون ابــن اليهودي...**"(19)

يفــسر فعــل التعلــيم الــذي قامــت فاطمــة بنقيـضه (أي بالإفـساد) لهـذا يقـول سـالم بأنهـا أشـعلت "**حريقا في الحي اليهودي**" مع أنها لم تفعل شـيئا سـوى تعلـيمه القـراءة والكـتابة، لكـن الـرُّهاب مـن هيمـنة ثقافـة الأكـثرية المـسلمة، وضياع هـوية الأقلية اليهودية وذوبان خصوصيتها، يدفع الأب إلى إيقـاف تعليم ابنه، ومنعه من زيارة (فاطمـة) الـتي أقلقها هـذا الخوف، وآلمها أن يُساء فهمهـا، فقـررت الحـوار مـع والـد (سـالم) لعلـها تـسهم في بنـاء جـسر مـشترك بيـنها وبـين العائلـة الـيهودية، تـؤدي إلى تـشويه صـورتها، أو بالأحـرى صـورة ثقافـتها، ومن أجل ذلك قامت بمغامرة، لم تقـم بها مـسلمة مـن قـبل، كـي تحطّم الحواجـز، الـتي أقامتها الأوهام بين الأنا والآخر، فحاولت أن تبني جسرا بينها وبين الآخر عن طريق زيارة الحي الـيهودي، وتبـيّن أن المعـرفة تنفـي أي سـوء تفـاهم بيـنهما، لهـذا تقـول لـه: "**أعـتقد أنـك غاضـب مـن قـراءته لعلـم العـرب، بـدا أنـه فوجـئ بقـولها. تمـتم بضـع كلمـات، كـأنه يرتبها لتكـون أقل إزعاجا. سـأقول لـك الحقـيقة.. أنـتم مكانـتكم غالـية وكـبيرة عـندنا، وأبـوكم علـى رأسـنا وعيونـنا، والمسلمون كلـهم سادتنا، ولا نقول لهم: لا أبدا...** (لكـنه) **حـدثها عـن رغبـته في عـدم تعلـم** (ابـنه) **القـرآن**، أوضـحت لـه: "**مـا درّسـته، هـو علـوم في اللغـة العـربية، حتـى يعـرف القـراءة والكـتابة. أنـا أعـرف أنـه يهـودي، لكـم ديـنكم ولـنا ديـننا. لا توجد مشكلة. كلنا من آدم وآدم من تراب. اللغة لـيس فيها ديـن فقـط، فيها تـاريخ وشـعر وعلـوم. أقول لـك، والله، توجد كـتب في رفوف بيتنا، لو قرأها المسلمون سيحبون اليهود، ولو قرأها اليهود سيحبّون المسلمين.**"(**20**)

نلاحـظ أن الـيهودي تحـدث بلغـة المجاملـة، الـتي تعلـي مـن شـأن الذات الإسلامية (مكانتكم غالية وكـبيرة، أبوكم على رأسنا وعيوننا) لكن سـرعان مـا تـتحول إلى لغـة تعظّمهـا، وتـستـصغر شـأن الـيهود (**المسلمون كلـهم سادتنا**) بـل تجسد رضـوخ الآخـر بإرادتـه، إذ يـسمع المتلقـي صـوت الآخـر عبر صيغة جماعة المتكلمين تعلن ذلك **(ولا نقول لهم: لا أبدا...)**

وقـد تميّـزت لغـة الحـوار، الـتي اسـتخدمتها فاطمـة، بـاحترام خصوصية الآخـر، **لكم دينكم ولـنا ديـنـنا**، وهـي تـستمد لغـتها مـن مـرجعيتها الدينـية، التي بدت منفتحة، قادرة على تغيير وعي الـذات والآخـر معـا، لـذلك تمكنت من تجاوز لغة مألـوفة في مجـتمع مـتخلف، يحكمـه الجهـل، ويشوّه علاقاتـه، فقـد أعلت شـأن الثقافة، وبيّنت دورهـا التنويري في إرساء مشاعر المحبة بين البشر سـواء أكانـوا مـسلمين أم يهـودا، ثـم أكـدت انطلاقـا مـن تلـك المـرجعية حقـيقة وحـدة الانـتماء الإنساني ووحـدة المصير، **كلنـا مـن آدم وآدم مـن تـراب،** كـي تؤسـس لـثقافة تـنبذ لغـة الاسـتعلاء علـى الآخـر المختلف، وتـتمكن مـن الـتأثير فيه، لهـذا تغلغلت هذه دلالات لغتها المنفتحة ضمير الأب وعقله، فوصـف كلامها بـ"**الحالي، يدخل القلب ويزن العقل.**"

أسـهمت هـذه اللغـة الحـوارية الـتي تحـترم خـصوصية الآخــر في إلغــاء التعـصب والــرفض والخـوف بـين الأنـا والآخـر، لهـذا وافـق الـوالد أن تـتابع (فاطمـة) تعلـيم ابـنه، قـائلا: "**مـا تـريدينه اعملـيه، علّمـيه الـذي تـرغبينه، أنـت سـيدتنا، عيوننا وتاج رأسنا.**"

مـا يلفـت نظـر المتلقـي في لغـة الآخـر هو شيوع لغـة المجاملـة النمطـية، التي تذعن للذات المسلمة، إذ تعـترف الأقلـية بتبعيـتها لهـا، كـي تـستمد

الحماية من الأكثرية، فتنبذ لغة العقل التي استخدمها في مدح (فاطمة).

تبلغ حماسة الروائي لوجهة نظر بطلته، أثناء حوارها مع اليهودي، درجة غير مقبولة، فلا يكتفي بتبني صوتها من قبل الآخر (والد سالم) ، بل يبالغ في تصوير تأثير منطقها عليه، حتى إنه يوافق على أمر يتجاوز حدّ المشاعر، التي تكاد تكون متأصلة في أعماق كل أب، ينتمي للأقلية، إذ يدهشنا أن يرضى بتغيير ابنه (سالم) لدينه، وضياع خصوصيته! فهو **"لا يمانع حتى لو أصبح مسلما."(21)**

يحس المتلقي بلغة تهيمن على الآخر، وتمثّل وجهة نظر الذات (فاطمة) التي هي، فيما يبدو، وجهة نظر المؤلف، أسقطها على لسان بطلته، مما أفقد العلاقة روح الندية بين (الأنا) المسلمة والآخر اليهودي! مما أفقد الرواية حياديتها أي موضوعيتها، التي بذل الروائي جهده لتأكيدها، إذ ليس من المعقول أن يغيّر رجل رأيه في أمر يمس صلب عقيدته بعد حوار قصير مع فتاة مسلمة! صحيح أن الحوار يمدّ جسور تواصل وتفاهم بين (الأنا) والآخر، لكن لن يلغي دين الآخر وخصوصيته، التي تربى عليها زمنا طويلا!

ومما تجدر الإشارة إليه أن المؤلف لم يكرر هذه الجملة الإلغائية، التي تعلي من شأن الذات على حساب الآخر، بل حاول عبر سيرورة أحداث الرواية وتفاعل شخصياتها المنتمية للثقافتين الإسلامية واليهودية أن يؤكّد إمكانية تواصل هاتين الثقافتين، فقد نجح الزواج ببعده الواقعي والرمزي، حين ابتعد عن لغة الهيمنة والإلغاء.

وخير دليل على عدم شيوع اللغة الإقصائية في العرض المشهدي، فقد كشف الحوار حقيقة الآخر وطرد الأوهام عنه، وبالتالي أسهم في تأسيس علاقة معافاة بين الأنا والآخر، تقوم على المعرفة، لهذا بدت الأم اليهودية، على نقيض زوجها، غارقة في جهلها، تسيطر عليها لغة الكراهية، التي تنفي المخالف لها عن جادة الإيمان، حتى إنها تصف المسلمين بـ**"الكفار الملاعين"** لتنفث عبر لغتها مشاعر العداء والرفض، مما يفصح عن رهاب يكبر في أعماقها، يغذيه الجهل والبعد عن التواصل الإنساني والحوار، مثلما يغذيه إحساس الانتماء للأقلية، وبذلك لا نستطيع أن نقول بأن المرأة أكثر تشددا من الرجل، بل يمكننا أن نردّ مواقفها تلك إلى حياة العزلة المفروضة عليها في القرن السابع عشر.

ومما يسجل للرواية أنها قدّمت المرأة (فاطمة) بصفتها شخصية رئيسية نقيضة للصورة النمطية للمرأة الشرقية، سواء أكانت يهودية أم مسلمة، لهذا استطاع الروائي أن يجسّد، عبر أقوالها وأفعالها، قدرة العقل المنفتح على التغيير، باعتماده على المعرفة والحب، وقد أتاحت لنا هذه الشخصية عبر فاعليتها معايشة آليات هذا العقل، الذي ينطلق من مبدأ التعامل الندي بعيدا عن لغة الاستعلاء، فهي تحترم ثقافة الآخر، وتنظر بندية له، فتهتم بأن تتبادل معه المعرفة، لهذا سعت إلى تعلّم لغة اليهودي (العبرية) مثلما علّمته العربية و**"بعد أقل من سنة أجادت قراءة العبرية، قالت لي بأسلوبها المحبب لدي: لو تتفضلوا أو تتكرموا وتعلّموني الشريعة اليهودية، لأعرف هل توافق ما قرأته منها وعنها في الكتب العربية؟ قلت: لم يبقَ، بعدها، إلا منافستك الحاخام نفسه. ضحكت: أنتم أبناء عمومتنا، وأحبتنا في الله، وجيراننا"**(22)

تنطق الشخصية المنفتحة لغة متسامحة تأسر المتلقي، خاصة بعد أن لمس القدرة على المزاح بين المختلفين، وجعل الاختلاف موضوعا له **"لم يبقَ، بعدها، إلا منافستك الحاخام نفسه"** مما يشيع جو الود والتفاهم، ويبعد الخوف والقلق عن الذات والآخر!

إن لغة التسامح تفتح عيني المتلقي على حقائق تاريخية وثقافية، غالبا ما يتمّ السكوت عنها، تجعل اليهود شريكا فاعلا في الحضارة الإسلامية، التي لم تعرف اضطهاد الآخر، وبذلك بدت اليمن مكانا للعيش المشترك، الذي يستطيع أن ينّمي أحاسيس إيجابية، تقوم على تقبّل الآخر واحترام خصوصيته، لذلك ازدهرت العلاقة بين الشاب اليهودي والفتاة المسلمة في ظل ثقافة تعزّز أواصر المحبة وعوامل اللقاء لا العداء، مما أدى إلى انتعاش أواصر قرابة روحية، نسجتها المرجعية الدينية، فنجد الشخصية المتدينة (فاطمة) تعترف بقرابة اليهود **"أنتم أبناء عمومتنا"** وتجعلها قرابة إنسانية، تعزّز المحبة بين الناس جميعا، وبذلك تؤدي القرابة الجغرافية إلى قرابة روحية، خاصة حين يصبح الدين عامل توحيد بين البشر لا تفريق **(أنتم أحبتنا في الله، وجيراننا)**

يسعى (علي المقري) إلى رسم نمط جديد للشخصية المتدينة (فاطمة) قلما نجدها في الرواية العربية، تجسّد الانفتاح على أصول الدين (القرآن، الحديث) وبعض تفاسير الفقهاء المتنورين، وبفضل هذه المرجعية عاشت المرأة المسلمة حياتها متسامحة مع الذات والآخر، لهذا استندت إلى فتوى لأبي المعارف بهاء الدين الحسن بن عبد الله، التي تحلّل زواجها من شاب يختلف معها في الدين، لهذا تقول **"قراري هذا وصلت إليه بعد أن درست أقوال الشريعة، ورأيت فيها بحر اختلاف يجمع علماء الإسلام دون اتفاق، وكان دليلي لقراري الإمام الجليل (أبو حنيفة) الذي أبهجني بإجازته للمرأة البالغة الراشدة بتزويج نفسها دون ولي أمر، وزادني سرورا المجتهد اللبيب أبو المعارف بهاء الدين الحسن بن عبد الله بفتواه المدونة في التصاريح المرسلة التي يجيز فيها للمرأة الزواج من يهودي أو نصراني."**(23)

يحس المتلقي أن الفتاة المسلمة تبني قرارها في الزواج بيهودي، وهو ما ترفضه التقاليد، على أسس معرفية، فتطلع على وجهات نظر مختلفة اختلافا شاسعا (بحر اختلاف) وقد تحوّل هذا الاختلاف إلى رحمة، إذ استطاعت أن تختار منها ما يناسبها، دون أن تخرج عن مرجعيتها الإسلامية، لهذا لجأت في مسألة زواجها إلى فقهاء عرفوا بمرونة التعامل مع قضايا المرأة، دون أن يتجاوزوا أساس التشريع الإسلامي (القرآن الكريم) الذي يسمح للرجل بالزواج من كتابية، ولم نجد فيه نص يمنع المرأة من ذلك! وبذلك وجدت المرأة المثقفة في الإسلام داعما لها في تحررها، على نقيض ما يشاع من قهر الدين للمرأة! فعايش المتلقي بفضلها حيوية التعامل مع الموروث الديني، مما أسس للغة منفتحة على الحياة والإنسان! تنطلق من فهم حقيقي لروح الدين، الذي يخاطب الناس كلهم بغض النظر عن دينهم وعرقهم: **"يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم..."(24)** وبذلك يبيّن النص، الذي يعدّ أهم مرجعية للمسلمين، أن التنوع والاختلاف وسيلة تعرف وتعارف وانفتاح لا عداوة وكراهية، لهذا احتل التقي مكانة عليا في القرآن الكريم لامتلاكه صفات حميدة، تقرّبه من الله مثلما تقرّبه من البشر، وبفضل هذه الروح استطاع الشابان تجاوز التقاليد المتخلفة، التي تقيم هوة بين الذات المسلمة والآخر.

لقد أقامت البطلة (فاطمة) حياتها على هذه المرجعية الإسلامية، وجسدتها فعلاً وقولاً، لهذا رفضت الرضوخ لتقاليد تقهر الآخر، وتعزّز استعلاء الذات عليه، وأصرّت على سالم (الممنوع من الركوب أمام مسلم) أن يركب الحمار أمامها، عندئذ انتابه مشاعر لم يعرفها من قبل: **"شعرت أنني في حلم، لم أتخيل، في يوم، ظهوري على مركوب أمام مسلم، فكيف أصدق أنني أمضي أمامه راكبا بوجوده ورغبته، أما وقد**

صارت مسلمة زوجتي، فإنني لست في حلم، بل في أكبر حلم."(25)

قدّمت لنا هذه الرواية تجربة فريدة في معالجة إشكالية (الأنا) والآخر، إذ أزالت الأوهام والأفكار المشوهة التي تعشش في المخيلة، بعد أن أخضعتها للمعايشة اليومية، مما أتاح الفرصة لربط فكر الشخصية بسلوكها، إذ انعكس لديها الفهم المنفتح للدين عبر مشاعر الحب، والابتعاد عن مشاعر التمايز والاستعلاء، وبذلك جسّدت لنا الرواية انتصار الإنسان على عادات عمياء تمعن في اضطهاد الآخر! فعايش المتلقي برهة تكاد تكون استثنائية في حياتنا، يقضي الفكر المنفتح النابض بالحب على المشاعر السلبية، وينبذ عادات متخلفة، تسيطر على بعض أفراد المجتمع، وتؤدي إلى تشويه الحسّ الإنساني، مثل تحريمها على اليهودي ركوب الحيوان أمام مسلم، وحين تتساهل تسمح له بالركوب، بعد أن تقيّده بشروط سخيفة (إذ تحدد نوع الحيوان (الحمار) الذي يركبه، وتشترط ألا يكون ذلك أمام المسلم ...) وقد واجهت البطلة مثل هذا الانغلاق الفكري، وانتصرت لقيم إنسانية تزيل التوتر وسوء التفاهم بين (الأنا) المسلمة والآخر اليهودي!

يبدو حضور الشخصية النسوية (فاطمة) أشبه بحضور ملاك حارس لقيم عليا، فقد أشاعت قيم الحب والانفتاح في فضاء الرواية، لكن ما إن تموت، حتى تغيب معها هذه القيم، التي تعزّز التواصل الإنساني الاستثنائي بين الأنا والآخر، لذلك تتحول حياة (سالم) بعد وفاتها إلى رحلة عذاب، فقد تكشّف لأهل القرية اليهود حقيقة أنها "**مسلمة**" لهذا نسمع زوجها يقول: "**حاولت أن أفهمهم أنها تزوجتني بعد اقتناعها أن ذلك لا يتعارض مع الإسلام، وأنها لم تطلب مني أبدا تغيير ديني، بل لم تسألني في أي يوم: ما هو دينك؟**"

يكشف (سالم) للمتعصبين من اليهود، أنهم ضيقو الأفق، يناقضون الفكر المنفتح، الذي عاشته (فاطمة) ويبيّن لهم أن طريقها لم يكن سهلا، إذ بدت متمردة على المرجعية الاجتماعية، في مجتمع تقليدي، دون أن تتمرد على المرجعية الدينية، التي اتخذتها نقطة انطلاق في بناء حياة جديدة، وبذلك لم تبدأ من الصفر في علاقتها مع الآخر، بل أتاحت لها ثقافتها العميقة البحث عن سند شرعي لزواجها، دون أن تلغي خصوصية زوجها (اليهودي)، وقد ألمح الراوي أنها احترمت هذه الخصوصية حتى آخر لحظة في حياتها! وكانت سندا معنويا وفكريا لزوجها (سالم) لذلك لن يستغرب المتلقي شعوره بالضياع والوحدة إثر وفاتها، فقد حاصرته مشاكل اجتماعية، نتيجة تعرّفه على الوجه المتعصب للناس، ولكن ذكرى فاطمة وأفكارها المتسامحة، صاحبته، وأنقذته من شكوك إيمانية، مما شجعه على المضي باتجاهها "**أعني دخول الإسلام ليس لأنني أعتقده دينا، بل لأنني أردت حمل صفة منها، صفة دلّتها إليّ، فاختارتني زوج حياة وأمل.**"(26)

يخاف الروائي أن يظن المتلقي بأن إسلام بطله إسلام تقليدي، لهذا طمأنه بأن رغبة بطله في التواصل الروحي مع فاطمة بعد وفاتها هي التي دفعته ليؤمن بدينها، فيصبح امتدادا لها في صفاتها (التسامح والمحبة والعطاء) هنا يحس المتلقي بقلق يعانيه الروائي، فهو يريد أن يجعل إسلام بطله بعيدا عن المعتقد، قريبا من صفات وقيم جسّدتها (فاطمة) وبذلك يفصل بين الدين كمعتقد وبين صفاته السلوكية، مع أن القرآن الكريم لم يعرف هذا الفصل، لهذا كان يوجّه خطابه دائما إلى "**الذين آمنوا وعملوا الصالحات**" وبذلك يجسّد الروائي قلقا في فهم الإسلام، إذ تبنى (سالم) سلوكه لا معتقده، مع أن الإيمان في الإسلام هو ما وقر في القلب وصدّقه العمل،

كأن المقري يريد أن يمسك العصا من الوسط، فلا يلغي عقيدة بطله اليهودي، ولا يحرمه من السلوك الإسلامي، الذي جسّدته (فاطمة).

يلاحظ المتلقي أنه مع موت البطلة بدأت معاناة (سالم) من التعصب، الذي تجلى لدى الأفراد والمؤسسات معا، لكن المفاجئ أنه أعلن إسلامه رغبة في التواصل مع صفاتها، التي لا تعرف الموت، فوجدنا فقهاء الظلام لا يقتنعون بإعلان (سالم) إسلامه، فيفرضون بعض التعاليم عليه، لذلك يقول: كان كل همهم "**تغيير اسمي، والتأكد من ختاني أو تجديده أو قص زناري، وحفظ المذهب الذي سأصبح تابعا له...لو تكرمتم وتفضلتم علينا بالسماح بتسميتنا عبد السلام أو عبد الودود، أو عبد الحبيب، سيكون هذا من رحمتكم وعطفكم علينا.**"(27)

أفسح الروائي المجال بعد وفاة (فاطمة) لأصوات فقهاء الظلام، الذين هم يشكلون نقيضا لقيمها، فهم يهتمون بالشكليات، حتى إنهم يتمادون في قهرهم للإنسان (سواء أكان مسلما أم غير مسلم) إذ يحرم (سالم) من ممارسة حريته حتى في اختيار اسمه بعد إسلامه، فهو يريد اسما يقرّبه من روح فاطمة المحبة المسالمة (عبد السلام، عبد الودود، عبد الحبيب) لكنهم يرفضون رجاءه، فقد أرادوا أن يعبروا عن فرحتهم بهدايته للإسلام، لهذا يفرضون عليه اسم (عبد الهادي) مضيّقين أفق القيم الإسلامية السمحة، لكن ذكرى فاطمة تنقذه من هيمنة هؤلاء الفقهاء، وتحرره من تلك الرؤية المتعصبة للإسلام! لهذا حين سألوه عن اسم المذهب الذي لقّنوه إياه، بصفته المذهب الصحيح، وما عداه يعدّ باطلا، كاد أن يقول لهم: إنه "**مذهب فاطمة**"

لن تتغير الصورة المشوّهة للآخر إلا بفضح التعصب الذي يعزّزه فقهاء السلطان بين أبناء المجتمع الواحد، فقد اضطهدوا المسلمين الذين لا ينتمون لمذهب الإمام، مثلما اضطهدوا غير المسلمين! فقد "**فُرض عليهم ضريبة مضاعفة، مثلهم مثل سكان البلدان غير الإسلامية، كان الغازون يتصالحون معهم، ليبقوا في حالهم، مقابل دفع ضريبة العشر. ..**"(28)

ينفي المتعصبون من فقهاء الظلام الآخر المختلف (في الدين أو المذهب) وبذلك يتجاوزون أحكام الدين السمحة، فيبدون في هيئة جباة للأموال لا دعاة للدين والقيم العليا، التي يجسدها، وبذلك يبرر هؤلاء الفقهاء لأصحاب السلطان العدوان على تعاليم الدين الإسلامي، ليفوزوا بأكبر قدر من الضرائب! لذلك غيّر الروائي اسم هؤلاء المقاتلين، الذين يقاتلون المسلمين، ويضطهدونهم، لكونهم لا يشاركونهم المذهب، ولقّبهم بـ(**الغازين**) ليؤكد على الدلالة السلبية، التي يستحقون حملها.

يعيش المتلقي سوء فهم تبرزه القراءة المتسرعة للرواية، إذ نجدها توحي بصورة مشوّهة للذات في تعاملها مع الآخر، فقد يظن أن ثمة بعض التقاليد في القرية اليمنية، قد وصلت إلى حد لا معقول من التعصب، إذ يحرّم على الآخر اليهودي أحد أنواع الطعام "**أبي قال لي: إن اليهود لا يحق لهم أكل الحلوى العدنية.**" فلفظة **لا يحق** توحي لنا باستعلاء القرويين في اليمن على اليهودي، لكننا سرعان ما نكتشف أن هذا المنع يطبق على فقراء المسلمين واليهود، مما يخلق إحساسا مشتركا من القهر لديهما، وبذلك يستنتج المتلقي أن هذا المنع لا علاقة له بالتقاليد، وإنما بالانتماء الطبقي، فقد وضّح لنا الصوت نفسه (الطفل سالم) لماذا منعت الحلوى عليهم "**شرح أبي ماذا تعني كلمة اليهود، وماذا تعني الممنوعات عليهم، وليس من بينها الحلوى العدنية طبعا: هذه الحلوى تجلب من عدن، هي مرتفعة الثمن، ولا يأكلها إلا الإمام وعمّاله وحاشيته،**

لا يستطيع الحصول عليها لا اليهود ولا المسلمون."(29)

لقد وحّد القهر والانتماء إلى طبقة واحدة بين المسلمين واليهود، لهذا يتشارك الفقراء من كلا الجانبين الحرمان من الحلوى العدنية، التي هي في متناول الأغنياء من أصحاب السلطة، وبذلك يتجسد الاستبداد السياسي عبر قهر اجتماعي يمارس على الإنسان بغض النظر عن دينه.

تنتمي (فاطمة) إلى الطبقة الوسطى، التي بإمكانها أن تتعلم، لهذا استطاعت أن تعيش علاقة متميزة مع الآخر، في حين نجد أن الحياة القاسية التي يعيشها الفقراء من المسلمين، تغرقهم في غياهب الجهل، مما يدفعهم لاضطهاد غيرهم تعويضا عن حرمانهم، لهذا يصف والد (سالم) المسلمين **"هم طيبون، لكنهم صاروا قساة كضربات سكاكينهم على اللحمة، رغم أنهم مثل اليهود، جميعنا تحت مقصلة واحدة تهددنا يوميا بالإعدام."(30)**

إن الصفة الأصلية التي يصف اليهودي بها اليمنيين هي (الطيبة) أما القسوة فتبدو طارئة عليهم، وهي بسبب معاناتهم من الاستبداد والفقر، لهذا استخدم فعلا ينتمي للصيرورة والتحوّل (صار) ورغم هذا التحوّل مازال ثمة ما يجمعهم باليهود، فكلاهما يعانيان تسلط الاستبداد والقهر الطبقي وعدم الأمان، لهذا يحس المتلقي بسيطرة لغة العنف على حياة المسلم الفقير واليهودي (ضربات السكاكين، المقصلة، الإعدام).

لكن المتلقي يلاحظ أن الروائي يسعى إلى مقاومة هذه اللغة، التي تؤسس للعداوة ولبناء صورة مشوهة للذات وللآخر، فأنطق (فاطمة) بلغة الحب، التي يتسع صدرها لكل الناس، لهذا حين ترسل رسالة تهنئ فيها سالم بالعيد، نجدها تهنئ **"جميع الملل والنحل، ومن لا ملة له."** وتتمنى لهم جميعا **"سلامة الأيام وبهجة الدهر."**

وقد عزّز الروائي حضور هذه اللغة الإنسانية، التي تبني جسور التفاهم بين الأنا والآخر، فجعلها تتناسل على لسان الجيل الجديد، الذي اتخذ من (فاطمة) قدوة يترسم خطاها، لهذا يخبر ابنها (سعيد) والده بأنه تزوج من فتاة مسلمة (والدتها **يهودية**) قائلا: **"تزوجنا على طريقتك مع أمي فاطمة، قالت لي: زوجتك نفسي، فقلت: قبلتُ"** فيصحح له والده قائلا: **"ليست طريقتي... هي طريقة أمك، وحدها، طريقة فاطمة."**(31)

إن هذا التركيز على لغة فاطمة وطريقتها المنفتحة في التفكير والحياة أشاع روح التسامح في الرواية، صحيح أن وفاتها أدت إلى ظهور الفكر المتعصب، لكن زوجها (سالم) بدا حريصا على تبني أسلوبها في الحياة وطريقتها في التفكير والسلوك، كي يشيع التفاهم ويعزّز جسور التواصل الإنساني بعيدا عن الانتماءات القاتلة، لهذا اعتنى بتربية حفيده، وعلّمه ثقافة الانفتاح واحترام كل الأديان والمعارف، فلا يفرّق بين البوذية والتاوية والكونفوشيستية، والأساطير البابلية والإغريقية والآداب العربية والفارسية والهندية، وبذلك لم تمت أفكار فاطمة بموتها، فقد حَمَلَ أمانتها الأجيال، التي انتمت إليها.

دور الجمال في حل إشكالية الأنا والآخر:

حين يعيش المرء الانفتاح الثقافي في تفاصيل حياته اليومية، مثل (فاطمة وسالم) سيتمكن من مقاومة أجواء التعصب، وتتفتح روحه على الجمال في الحياة، فينطق دون أن يحس بلغة الحب متجاوزا كل الحواجز، التي تقف بينه وبين أخيه الإنسان، فلا ينظر إلى ما يميّزه عنه، بل إلى ما يجمعه، وهكذا يبدو الجمال منقذا من كراهية المختلف، موحّدا لمشاعر البشر وأذواقهم، حيث

تتجاوب النفوس لندائه، حتى الرموز الخاصة التي نتخيلها خاصة بالدين اليهودي (النجمة السداسية) نجدها جزءا من تزيينات القمريات في البيوت اليمنية (32) وقد ألفها المسلمون، وشاهدوا فيها شكلا فنيا، بعيدا عن الدلالة السلبية المغلقة على إيحاء واحد لهذه العلامة! خاصة أن بعض الباحثين قد أكّد أن هذه النجمة تشكل جزءا أساسيا في تزيينات الحضارات الشرقية قبل ظهور اليهودية.

وهكذا أسهم النقش الجميل في وحدة التأثير في مشاعر المسلمين واليهود، مثلما أسهم الغناء الجميل، الذي وجدناه عبر التناص الشعبي، الذي يلمح إلى اتساع صدر الفن لمشاعر الحب بين الناس، بعيدا عن انتمائهم الديني، لهذا وجدنا الغناء يؤدى باللغتين (العبرية والعربية) وقد أكّد المغني (حاييم) أنه **"لا يوجد شيء اسمه فن يهودي، أو فن عربي، يوجد فن فقط، فن أو لا فن."**(33)

لعل الفن الصوفي أكثر الفنون، التي تجسد هذه الروح المحبة، التي تسعى للجمال بعيدا عن الانتماءات الضيقة، فهو أحد العوامل التي تؤسس للجمال المنقذ، الذي يشيع جَوَّ الانفتاح والتفاهم، لهذا تقاسم المسلمون مع اليهود حب الشاعر المتصوف اليهودي (سالم الشبزي)(34) الذي عاصر الفترة التاريخية التي جرت فيها أحداث الرواية، وبذلك يعزّز الروائي جماليات فضائه التخييلي بشخصية واقعية، أجمع اليمنيون على حبها بغض النظر عن انتمائهم الديني.

وقد حاول الروائي أن يوحي لنا بأنه مخلص في روايته "اليهودي الحالي" للمرجعية الواقعية، لهذا عايش المتلقي فيها تنوعا في المشاعر والأفكار، فبدت إشكالية (الأنا والآخر) تنوس بين الود تارة والعداوة تارة أخرى، لذلك حين تتوتر العلاقة بين المسلمين واليهود، وينحرف الحوار بينهما، يأتي الجمال ولغة التسامح، التي تشيعها تلاوة آيات من القرآن الكريم، فيزيل مشاعر العداوة بين المختلفين، وقد استطاع الروائي أن يدهش المتلقي، ويخالف أفق توقعه، حين يجعل الفاعلية في إزالة التوتر من نصيب اليهودي (سالم) الذي يتلو آيات من سورة المائدة، تتحدث عن معاناة موسى من قومه، فيقول المسلم (أبو قاسم) **"ما شاء الله..بارك الله فيك، وحفظ صوتك"**

يسجل للروائي حضور التناص القرآني بصفته الجمالية في المحتوى الذي يعترف بدين الآخر، وفي الإيقاع المؤثر، فيبدو عاملا مؤثرا في خلق أجواء التسامح بين (الأنا) والآخر، مما يوّحد المسلمين واليهود في إطار الإنسانية، فلا يعلي شأن الذات على حساب الآخر، إذ أكّد هذا التناص معاناة النبيين (محمد _ص_وموسى_ع_) مع قومهما، حين قاما بتبليغ الرسالة السماوية!

وقد عايشنا في الرواية شخصية الفنان المتمردة على المكان المغلق (الغيتو اليهودي) الذي يعزّز عزلة الآخر، ويخلق هوة بينه وبين الذات، فيهدّم جسور اللقاء بينهما، ليس في المكان وإنما أيضا في الروح، وبذلك تؤدي العزلة المكانية إلى عزلة جمالية، لهذا نجد المغني (حاييم) يرفض تغيير مسكنه المجاور للمسجد، والسكن في حارة اليهود، **"تولّها بصوت المؤذّن، (فهو) لا ينام إلا بعد أن يسمعه يردد تسابيح قبل صلاة الفجر."**(35) فهو لا يريد أن يلتحق بـ(الغيتو) كي لا يخسر إحساس الجمال الذي يبثه فيه سماع صوت جميل، حتى لو كان صوت المؤذن!

وبذلك يصبح الجمال عامل توحيد بين البشر، إذ بفضله يحس الإنسان بمشاعر الحب والتسامح، فلا تقف الدلالة الدينية عائقا في التواصل معه، بل تمنحه نكهة خاصة، تجعله عامل جذب للآخر، فقد أسهم الصوت الجميل في

تقبل لغة التسبيح، التي تشكل معه عامل توحيد للذائقة الفنية، التي هي بوابة الروح! وبذلك يحس المتلقي أن هذه الرواية تؤكد أهمية رسالة الفن في هدم جدران الكراهية بين البشر، وفي فتح نوافذها على أجمل المعاني والقيم، وبذلك ينقذ الجمال العالم، على حد قول دوستويفسكي.

الحواشي:

1. علي المقري "اليهودي الحالي" دار الساقي، بيروت، ط2، 2011، (ط1، 2009) ص10.
2. المصدر السابق، ص72.
3. المصدر السابق نفسه، ص61، بتصرف.
4. نفسه، ص27.
5. نفسه، ص 101.
6. نفسه، ص112.
7. نفسه، ص97.
8. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية64.
9. د. كامليا أبو جبل "يهود اليمن" دار النمير، دمشق، ط1، 1999، ص158.
10. المرجع السابق، ص156 -157.
11. "اليهودي الحالي" ص22.
12. المصدر السابق، ص71.
13. المصدر السابق نفسه، ص52.
14. نفسه، 23..
15. نفسه، ص32.
16. نفسه، ص77 -78.
17. نفسه، ص82.
18. نفسه، ص11.
19. نفسه، ص13.
20. نفسه، ص15=16.
21. نفسه، ص17.
22. نفسه، ص21.
23. نفسه، ص74.
24. القرآن الكريم، سورة الحجرات، آية13.
25. "اليهودي الحالي" ص83.
26. المصدر السابق، ص102.
27. المصدر السابق نفسه، ص107.
28. نفسه، ص111.
29. نفسه، ص24.
30. نفسه، ص36.
31. نفسه، الصفحة نفسها.
32. نفسه، ص37، بتصرف.
33. نفسه، ص46.
34. http://www.hshd.net/news6694.htmllk هو الحاخام سالم بن يوسف الشبزي (1619 -1720) مواليد مدينة تعز و عمل خياطاً وكتب الشعر باللغتين العربية والعبرية ووضع كتاب الديوان الذي احتوى على 550 قصيدة اخْتُلفَ في إسلامه .
35. "اليهودي الحالي" ص35.

❑❑

مـــــستويات الأداء اللغوي في الرواية العربية

❑ د. صلاح صالح *

المنطلق أنّ الرواية مكوّنة من مادّة لغوية بحتة. والطبيعة اللغوية للرواية هي التي تدرجها في خانة الأدب قبل أي اعتبار آخر. وطبيعتها اللغوية تفرض على كاتبها أنماطاً متراكبة من التعامل اللغوي، تتراكب بتراكب العوالم المتخلّقة بواسطة اللغة على صفحات الرواية، ولا ضير من التذكير بأن امتياز الرواية على سواها من فنون القول يتمثّل في أن الرواية عمليّةُ تخليق جملة من العوالم الموازية للعالم الواقعي، عوالم كاملة قادرة على اكتساب الوجود، واكتساب القدرة على العيش في معزل عن العالم الواقعي. ولكن تلك العوالم الموازية أو البديلة، أو العوالم التي أعيد إنتاجها وتشكيلها روائيّاً، لا يمكن أن تكون موجودة من غير لغة، فتشكّلها عبر اللغة، تشكّلها الذي يتّخذ لنفسه حيّزاً مستقلاً عبر اللغة، هو الذي يمنحها الوجود، قبل أن تنضمّ إلى ذلك بقيّة الاعتبارات المضافرة اللاحقة.

ولأن العالم الموضوعي يفتقر إلى التجانس، ويقوم وجوده على مبدأ التباين والاختلاف، تشكّلت عوالم الرواية وفق المبدأ نفسه. وإذا صادفنا وجود عالم روائي قائم على مبدأ التجانس، ومحو التباين، وإلغاء التنافر، فلا شكّ في أن ذلك التجانس الافتراضي يشكّل تقويضاً تلقائيّاً لأهمّ ما يجعل الرواية رواية. من غير أن يعني ذلك جعل العالم الموضوعي مرجعاً للعالم المخلوق روائيّاً. ومن غير جعله معياراً، أو منحه سلطة معيارية لمحاكمة الرواية، والحكم عليها، وعلى ما خلقته من عوالم. إذ بات قارّاً أن الفنّ محكوم بقوانين مستقلّة عن قوانين العالم الواقعي، مهما بدت وشائج التعالق بين الطرفين مترابطة وقوية. فالعالم المخلوق بواسطة اللغة، تحكمه بكل بساطة قوانين اللغة التي يتشكّل منها وجوده. خلافاً للعالم الطبيعي المحكوم بقوانين الفيزياء والكيمياء والعضوية.

---

* أكاديمي، باحث، ناقد، أستاذ جامعي من سورية.

ما يميّز الإنسان هو قدرته على النطق وممارسة الأداء اللغوي، بغضّ النظر عن مستوى الأداء. ولنا أن نزعم أن فن الأدب بأجناسه كافّة هو مستوى عالٍ من مستويات الأداء اللغوي لدى البشر، ولنا أن نزعم أيضاً أن القصيدة تجسّد المستوى الأرفع من مستويات هذا الأداء، وتليها الأجناس الأدبية الأخرى. وقد قرّ في أذهان مشتغلين عديدين على الأدب، وفي أذهان منتجي الأدب نفسه، أن اللغة المستعملة في الأدب ليست غاية في ذاتها، بل هي مجرّد وسيلة لإنتاج النسق الجمالي عبر الأدب، وأن ما يجعل الأدب أدباً هو طريقة التنظيم التي تخضع لها الأنساق اللغوية المجتناة من الحقل الكلّي للغة، فيكون الأدب وفق هذه الرؤية نظاماً داخل نظام، نظاماً ثانوياً يستعمل نظاماً أوّلياً موجوداً قبله هو اللغة(1). وربما كان الجرجاني أوّل من ذهب هذا المذهب عبر نفيه وجود لفظة شعرية بحدّ ذاتها(2)، فاللفظة تستمدّ شعريّتها من خلال انتظامها عبر النسق، أو من خلال الصلات الناشئة عن تجادلها مع سواها من الألفاظ الأخرى داخل النسق.

وإذا كانت اللفظة في القصيدة مجرّد وسيلة، وليست غاية، فمن الأَولى أن تكون كذلك في الرواية التي تتضاءل في إنتاجها عمليات العناية باللغة تضاؤلاً بيّناً، قياساً إلى العناية المعتمدة في إنتاج الشعر، على أساس أن ما يمنح الرواية صفتها الروائية يقع خارج اللغة، كجريان الأحداث، وعوالمها المتخلّقة روائيّاً، على سبيل المثال.

غير أن الطبيعة اللغوية للرواية، بوصفها وجوداً لغوياً متحيّزاً بذاته داخل صفحتي الغلاف، يقتضي من كاتب الرواية عناية باللغة توازي عناية الشاعر بلغة قصيدته، أو تفوقها في حالات عديدة، انطلاقاً من مبدأ أساس في نظرية الرواية، هو مبدأ الاختلاف، ونفي التجانس عن العوالم المتخلّقة في الرواية، بحيث يأتي نفي التجانس اللغوي، وإثبات تباين مستويات الأداء اللغوي سبيلاً لإنتاج المعنى، أو إنتاج العوالم الروائية التي لا تقوم إلا على مبدأ نفي التجانس، وتقويض الانسجام والتناغم الذي ينشده الموسيقيّ، أو الرسّام، في حالات كثيرة، بينما يُعدّ التناغم قتلاً لجوهر المسرح وجوهر الرواية على حدّ سواء.

الرواية إذن شكل فذّ من أشكال الأداء اللغوي القائم على مبدأ تعدّد مستويات الأداء، أو هي أطروحة في تعدّد اللغات، أو تعدّد مستويات الأداء داخل اللغة الواحدة، التي سمّاها باختين لغات، لا مستويات أداء(3). ولا تتأتّى أهمية الأداء اللغوي في الرواية الواحدة من خلال تعدّد المستويات، أو تعدّد اللغات فقط، بل تتأتّى الأهمية أيضاً من العلاقة الوثيقة بين طبيعة اللغة، وطبيعة الأشكال والبنى الثقافية المنتجة بواسطتها، فهذه العلاقة تتجاوز صيغة التعالق بين طرفين إلى صيغة التماهي، بحسب نظرية "وورف - سابير"(4). ويمكن أن نلمس التجسّد الفعلي لصيغة التماهي في آداب المهاجر الأمريكية التي أُنتجت بلغات مختلفة (إسبانية، وإنكليزية، وعربية، وفرنسية، وبرتغالية...) حيث تحدّدت طبيعة كلّ أدب، وتحدّدت سماته الجمالية، وقوانين إنتاجه، من خلال اللغة التي استُعملت في إنتاجه، ولم تتحدّد وفق العوامل الجغرافية والسياسية والزمنية التي خضعت جميعها إلى مقدار من التجانس الجغرافي، وتجانس ظروف العيش اجتماعياً وتاريخيّاً في تلك المهاجر.

نشأت الاختلافات النوعيّة بين أدب وأدب على أساس الاختلاف النوعي بين اللغات المستعملة في إنتاج الآداب، مع الإشارة إلى أن ترجمة تلك الآداب إلى لغة واحدة هي ترجمة تعجز عموماً عن منحها صفة التجانس، وخاصّة الشعر الذي تتحدّد جماليّاته بطبيعة اللغة أكثر مما هي الحال مع بقيّة الأجناس الأدبية. والرواية

التي يطفو على سطح التعامل معها أن جمالياتها هي الأقل تأثّراً بطبيعة اللغة المستعملة في تأليفها، والأقلّ تعرّضاً للفقدان والتشويه في حالة الترجمة إلى اللغات الأخرى، نجد أنها تعاني المأزق ذاته الذي يعانيه الشعر المترجَم. وتنشأ الفروق بين الروايات المترجمة إلى العربية، مثلاً، على أساسين، الأوّل: هو طبيعة اللغة التي كُتبت بها الرواية أوّل مرّة. والثاني: هو فرق السويّة الفنّية بين رواية ورواية، بغض النظر عن اللغة الأصلية.

من الطبيعي أن يفقد الشعر العربي الموزون المقفّى وزنه وقوافيه عند ترجمته إلى أية لغة أخرى، ولا يمكن الذهاب بالمقابل إلى أن الرواية العربية تحتفظ بكل جماليّاتها، أو تحتفظ بذاتها، إذا ما تُرجمت إلى لغات أخرى. وهذا ما نلحظه جليّاً في قراءة الروايات العربية باللغات التي تُرجمت إليها، مهما كانت الترجمة أمينة ودقيقة، ولنضرب مثالين، من عبارتي عناوين فصلية، الأول: عبارة "حكاية جُوّا حكاية" من "مجاز العشق" لنبيل سليمان (5) إذ تصبح العبارة في الفرنسية مثلاً: (une histoire est dans une histoire) وبعد ترجمة العبارة مرّة أخرى إلى العربية، في حال افتراض ضياع الأصل، أو الجهل به، تصبح العبارة العربية: (حكاية داخل حكاية، أو قصة داخل قصة) وفرق الدلالة واضح بين العبارتين، رغم اقتصار الاختلاف على مفردة واحدة. والثاني: عبارة (حِلسة مِلسة) مقتطعة من عنوان: "رشّوم يفتّق الخيالات، ويكشف الأصوات الثلاثة، الأول:صوت الحسد، ويوجز وصف الصوتين الثاني والثالث بـ: الحلسة الملسة النجسة"(6)، في أحد عناوين فصول "مرسال الغرام" لفوّاز حداد. التي يصعب أن تجد مقابلها الدقيق في أية لغة غير عربية.

الرواية الواحدة المكتوبة بأكثر من لغة هي رواية نادرة عموماً في آداب الإنسان، غير أنها موجودة، فهناك روايات روسية، مثلاً، تستخدم شخصياتها عبارات بالفرنسية مثبتة بالفرنسية داخل الأصل الروسي، بوصف النطق بالفرنسية واحدة من السمات الدالّة على طبيعة الشخصية، ومستواها الاجتماعي، وطبيعة تطلّعاتها، وما إلى ذلك(7)، ومن ذلك مثلاً، رواية فرنسية مترجمة تضمّ عبارات عديدة بالإنكليزية، والإيطالية، وصلوات باللاتينية، وأسماء قرى عربية(8). والمثال الأبرز في تعدّد اللغات الموجودة في الرواية، بالإضافة إلى تعدّد مستويات أداء اللغة الواحدة، ما نجده في بعض روايات سلمان رشدي، وفي "فينيغانزويك – يقظة فينيغانات" لجيمس جويس، التي استعمل الكاتب فيها أكثر من خمسة وعشرين لغة، بما فيها العربية، على اعتبار ذلك "بمثابة إنذار للفوضى التي كانت تلوح في أفق العالم الغربي، وخطة عمل تنادي بإمكانية بناء العالم من أنقاض الحضارات السابقة"(9). ومن مقاصد ذلك في (فينيغانزويك) إشاراتها المتكررة إلى التغيّر الدائم الذي ينتاب كينونة الإنسان في القرن العشرين، حتى "يصبح من العسير التعرّف على هويّة الفرد الواحد، أو تعريفه وتحديده. ولغة القصّ تعكس بوضوح هذا التغيّر المستمرّ، وتتكوّن من لغة الألف باء – حروف الألف باء – التي تشتمل على تورية متدفّقة، ومقبوسات مهروسة مجروشة، وكلمات مخبوصة مختلطة، ويضطر جويس أحياناً إلى اختزال بعض الكلمات واعتصارها إلى مقامها المشترك"(10).

واللجوء إلى استعمال أكثر من لغة في الرواية آنفة الذكر، يأتي عكساً لواقع التنوّع الثقافي الذي يعيشه أبناء العصر، وواقع التمازج الكبير لغويّاً واقتصاديّاً وسياسيّاً في عالمنا المعاصر، وعكساً موازياً لسمات الشخصيات التي تستعمل لغة أجنبية في أحاديثها وحواراتها، على اعتبار ذلك شكلاً من أشكال إبراز جوانب إضافية من ملامح الشخصية المعنيّة. ولكن استعمال اللغات المتعدّدة، لا مستويات اللغة الواحدة، يخرج عن نطاق هذه المساهمة المعقودة

حول مستويات الأداء اللغوي داخل اللغة العربية، وخصوصاً خارج النطق المحدّدة لحوار الشخصيات، التي تبدو مختلفة باختلاف أدائها اللغوي.

مستويات الأداء:

من المهمّ أن نميّز بين مرحلتين عاشتهما الرواية العربية بخصوص أدائها اللغوي. المرحلة الأولى هي مرحلة البدايات، ومعاناة التخويض في عثرات النشوء وقلق البحث عن الكينونة، والانخراط في السلسة الثقافية القارّة، وهموم الرسوخ... إلخ. وهذه المرحلة تخرج عن نطاق هذه المساهمة، ولكن يمكن الذهاب إلى أن لغة الرواية فيها عموماً كانت لغة محكومة بقدر كبير من التجانس الذي شكّل قناعاً، أو جداراً سلب رواية تلك المرحلة إمكانية الشفّ عمّا يعتمل في دواخلها من تنوّع العوالم، وما يمكن أن تمور به من تنافر وصراع وجدل، على مستويي بناء الشخصيات وبناء العوالم الخاصّة بكلّ رواية، مع ضرورة تجنّب ممارسة العسف القائم عبر التعميم، إذ لا يجوز أن نحشر جميع روايات تلك المرحلة في خانة واحدة، وضمن آليّة واحدة في سياق استعمال للّغة.

والمرحلة الثانية، هي مرحلة الرواية العربية الناضجة التي أُنتجت بعد هزيمة عام سبعة وستين، وهي ليست متجانسة من ناحية طرائق تعاطيها مع اللغة، أو من ناحية استثمار مستويات أدائها. ولكنها تضمّ عدداً وفيراً من الأمثلة على تنوّع مستويات الأداء اللغوي، بوصف ذلك سبيلاً لإنتاج تنوّع الشخصيّات وتنوّع العوالم، وبوصف ذلك أيضاً تجلّياً وانعكاساً، أو تعبيراً، لذلك التنوّع في الآن نفسه.

ونستطيع الذهاب إلى وضع الأداء اللغوي لرواية المرحلة الثانية في سبيلين أساسيين: أداء الشخصيّات، والصياغة الكلّية للرواية.

أ ـ أداء الشخصيات.

يتشابك الأداء اللغوي للشخصيات الروائية بنظيره لدى شخصيات المسرح النثري، والتفصيل في علاقة فنّ ما بالفنون الأخرى بات يشكّل فائضاً عن حاجة الدراسة، ولكن الإشارة مستحسنة إلى حالة التداخل المميّز القائم بين أجناس فنون القول، وخصوصاً بين الرواية والمسرح، ويصل التداخل حدّ التمازج عندما يعمد الروائي إلى سرد شخصيّاته بواسطة حواراتها الدالة عليها، والمعبّرة عن دواخلها، بدلاً من وصفها، واستفاضة السارد الضمني في كشف دواخلها، وتحليل تلك الدواخل، وما إلى ذلك. وعلى هذا الأساس تتنوّع مستويات الأداء اللغوي للشخصيّات، أو تتراتب تصاعديّاً أو تنازليّاً، وفق تنوّع تلك الشخصيات، ووفق مستوياتها الاجتماعية والثقافية، ووفق حالاتها النفسية أيضاً. وقد تنبّه غير ناقد إلى دور الأداء اللغوي، أو دور اللغة في التعبير عن الحالتين النفسية والاجتماعية للشخصيّة، إذ فرّق ريتشاردز بين "ما يسمّيه الاستعمال العلمي وما يسمّيه الاستعمال الانفعالي للغة"(11) بينما نجد " أصحاب النظرة الاجتماعية ينظرون إليها باعتبارها شكلاً من أشكال السلوك الاجتماعي، ومن هؤلاء إم – لويس الذي يفرّق في وظيفة اللغة بين ما سماه الوظيفة التعاملية، وما سمّاه الوظيفة التنفيسية، وتبدو الأشكال العليا للأشكال التنفيسية في التعبير الجمالي، فكلّ الفن الأدبي تنفيس طالما حرّكته الدوافع الجمالية كالشعر والقصة والدراما"(12).

ومن ذلك في الرواية غير العربية على سبيل المثال ما تصدّرت به (موبي ديك) تحت عنوان "فصل في الاشتقاق أعدّه معلّم مسلول يعمل أميناً لمكتبة" حيث عُدّ ذلك المدخل اللغوي بمثابة الإعلان عن أن الرواية هي مغامرة في اللغة، قبل أن تكون مغامرة في أوسع محيطات الأرض وأعمقها، وكان أيضاً تجسيداً لمستوى

الشخصية، من الناحيتين الثقافية والاجتماعية. وجاء ذلك بالتباين لاحقاً مع الأداء اللغوي (الإنكيزي) لشخصية وثني بدائي، ذي نصيب ضئيل من الإنكيزية، وقد استطاع مترجم الرواية إلى العربية د. إحسان عباس أن يعكس ذلك الفرق بين مستويي الأداء ببراعة لافتة.

وتنوّع الأداء اللغوي وتراتبه، يتجاوز نطاق الدلالة على تنوّع الشخصيّات، إلى التنوّع الذي تعيشه الشخصيّة الواحدة خلال نموّها الفنّي على صفحات الرواية، وأثناء تجلّيها في أطوارها، وأحوالها المتباينة، إذ لا يوجد بين الناس مَن يمارس أداء لغويّاً أحاديّ المستوى، أيّاً كان مستواه الثقافي، أو الاجتماعي، فالفلاّح الروسي الأمّي حسب باختين: "كان يصلّي لربّه بلغة (السلافية الكنسية) وينشد الأغاني بثانية، وفي أسرته يتكلّم ثالثة، وحين بدأ يملي على المعلم التماساً لتقديمه إلى مركز المنطقة، حاول التكلّم برابعة (بلغة رسمية سليمة هي لغة العرائض)" (13).

والإشارة ضرورية في هذا السياق إلى أن الأداء اللغوي للشخصية الروائية لا يتحدّد فقط بطبيعة الشخصية ومواقفها على المستويات الاجتماعية والثقافية والنفسية، بل يتحدّد أيضاً، وإلى درجة كبيرة، بطبيعة الآخر وطبيعة أدائه اللغوي، على أساس الطبيعة الحوارية للكلمة التي تتحدّد في معظم الأحيان، بكلمة الآخر، فـ "التوجّه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أية كلمة بطبيعة الحال. إنه الوضع الطبيعي لأية كلمة حية، ذلك أن الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وفي كلّ توجّهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر... إن كلمة الحديث الحيّة تتوجّه مباشرة، وبفظاظة إلى الكلمة – الجواب الآتية: إنها تستثير الجواب وتتوقّعه وتتوضّع باتّجاهه. فالكلمة وهي تتشكّل في جوّ المقول سابقاً، تتحدّد أيضاً بالكلمة الجوابية التي لمّا تُقل"(14).

ويؤكّد باختين في موضع آخر أن "المتكلّم لا يأخذ اللغة من القاموس، بل من فوق شفاه الآخرين، في سياقات الآخرين، وفي خدمة مقاصد الآخر"(15).

والروايات العربية التي حاولت استثمار تنوّع مستويات أداء الشخصية الواحدة هي روايات قليلة أو نادرة، إذ نجد تنوّع الأداء قائماً عبر تنوّع الشخصيّات، ومن النادر أن نعثر على تنوّع الأداء، وتغيّر مستوياته في حوار الشخصيّات، ربما نجد أشكالاً وظلالاً له، حين تكون الشخصية شخصية عالم، أو أديب، أو باحث، كما في (مجاز العشق) التي تعاين جانباً من شخصيّة الباحث فؤاد صالح الذي ينتقل فجأة من أقصى الجدّ إلى أقصى المزاح، ومن أقصى المزاح إلى أقصى الجدّ، ومن غير مقدّمات(16). لكن الأداء اللغوي المنسوب إليه في الرواية لا يعكس هذه الانتقالات عبر حواراته المنسوبة إليه مع بقيّة الشخصيات. وقريباً من ذلك ما نجده في (البحث عن وليد مسعود) وليد الذي يؤدّي حواراته بلغة، وكتاباته الفنية الشعرية بلغة، ثم التسجيل الصوتي لرسالته الصوتية التي خلّفها لأصحابه مسجّلة على كاسيت في السيارة قبل اختفائه بلغة أخرى(17). ونجد مثل ذلك بنسبة أقل في (مدن الملح) وخصوصاً لدى صبحي المحملجي الطبيب الشامي الذي يتحدّث إلى أبناء الخليج بلغة، وإلى سلاطينه بلغة ثانية، وإلى أسرته بلغة ثالثة، ويروّج لنظريته الفلسفية في الفلسفة والتاريخ بلغة رابعة.

ومما يمكن أن نسوقه بخصوص الأداء اللغوي تلك الروايات المكتوبة بألسنة شخصيّاتها، حين يفرد المؤلّف فصلاً تحتكر سرده شخصية ساردة، والمثال الأبرز هو (الصخب والعنف) لوليم فولكنر التي ترجمها إلى العربية جبرا إبراهيم جبرا، لكن جزءاً من المشكلة في ترجمته أن اللغة العربية المستعملة في الترجمة كانت لغة متجانسة إلى حد كبير، بشكل جعل

القــارئ يــتلمّس فــروق الشخـصيات بواســطة افتراقات وجهات نظرها للحدث الواحد، وليس بواسـطة لغاتهـا، أو مـستويات أدائهـا اللغـوي، باستثناء الفصل المنسوب إلى بنيامين المعوّق عقلياً. ولـنا أن نـذهب إلى أن هـذا الـتجانس اللغـوي ظـل نفـسه في الـرواية الـتي ألّفهـا جـبرا علـى طـريقة تأليف (الصخب والعنف) وهـي (البحث عن وليد مسعود) ولم يخرج عن ذلك التجانس سوى الفصل الذي سجّله وليد على شريط كاسيت، وهو في أوج سُـكْره، فكــان كلامــه مــوازياً للكــلام المنسوب إلى بنيامين المتخلّف عقليّاً في (الصخب والعـنف). ونعثـر علـى هـذا الـتجانس في (شـرق المتوسـط) الـتي تـبادل سـردها الـشقيقان (رجـب وأنيسة) مع فصل واحد سرده زوج أنيسة، من غير أن يتغيّر مستوى الأداء اللغوي تغيّراً دالاً بالتناسب مع تغيّر السارد، أو تغيّر حالته من طور إلى طور، أو تغير وجهات نظره.

ب ـ الصياغة الكلّية للعمل الروائي.

إن الصياغة اللغوية العامّة للرواية هـي التي تطرح مشكلات مستويات الأداء اللغوي العربي، أكثـر ممـا يمكــن أن تفعـل الأنـساق الحـوارية المعقـودة على ألـسنة الشخصيات. فقـد صـار مـن الـشائع، ومـن المقـبول أيـضاً، أن تجـري حـوارات بالمحكــيات العــربية علــى مخــتلف ألــسنة الشخـصيات الـروائية الـتي تنتـسب إلى مخـتلف أقاليم المنطقة العربية، وبيئاتها المحلّية المسرفة في الـضيق، مـن الناحـية الجغـرافية، علـى الأقـل. ولكـن استعمال المحكـيات المحلّـية العـربية في بقـيّة الأنـساق، وخـصوصاً فـيما يـتعلّق بالـصياغة الكلّـية للـرواية، يطـرح لدينا مـشكلات فعليّة، تمضي ببعض الروايات إلى نفيها من الإطار الأدبي العربـي، وإدراجهـا ضـمن تـصانيف أخـرى. ولا تقتصر مشكلة الأداء اللغوي بواسطة المحكيّات المحلّـية علـى اسـتحداث حواجـز لغـوية وثقافـية، داخــل حيّــز شاســع، علــى مــستويي الــزمان والمكـان، وهو حيّز متجانس لغويّاً وثقافيّاً منذ ما يزيد علـى ستّة عشر قرناً، ولا تقتصر أيضاً على استنفار الحاجة الملحّة إلى ترجمتها من محكـيّة إلى أخـرى، ومـن محكـيّة إلى عـربية سـليمة، بـل تـتجاوز ذلـك إلى صـلب الكـينونة الأدبـية للعمـل المكــتوب، الــذي يقتـضي إحــداث عــدد مــن الانـزياحات، الكفيلة بتقشيره من الاعتياد والألفة والابـتذال، بوصـف ذلـك شـرطاً مـن شـروط فنّـية الفـنّ، وأدبـية الأدب. لأن فكـرة الأمانـة القـصوى للواقع، بما في ذلك الواقع اللغوي المخرّب، فكرة عاجزة عن تسويغ الاكتفاء بالتصوير الفوتوغرافي لذلك الواقع المكتظّ بالقبح والركاكة، وكل ما يتنافى مع أي جمال.

وعلـى أيـة حـال، يمكـن توزيـع مـستويات ممارسـة الأداء اللغـوي في الـروية العـربية ضـمن مستويات ثلاثة كبرى.

الأول: هـو مستوى الأداء الفنّـي للغـة الـرواية. ويـتفاوت هـذا الأداء مـن كاتـب إلى آخـر، ومـن عمـل إلى عمـل للكاتـب نفسه، ومـن الطبيعـي أن يكون التفاوت في مستويات الأداء الفني للّغة، هو الـناظم الأكـبر في الـرواية، وفي سـواها مـن فنـون القـول، إذ مـن غـير الممكـن أن يـتمكّن الكاتـب مــن المحافظــة علــى ســويّة واحــدة في أعمالــه جميعها، علـى مـستويي الـنوع والدرجـة، وإذا مـا اسـتطاع كاتـب إنجـاز ذلـك في أعمــال عــدّة، فالـسويّة الـواحدة (الافتراضـية بطبـيعة الحــال) تـؤدّي إلى نفـي الـصفة الدرجـيّة عـنها، مـن خـلال نفـي التراتـب، الـذي ينـشأ عـن التفاوت بالضرورة. وعلـى وجـه العمـوم لا يـثير هـذا المـستوى الفنّـي قضايا تتّخذ صفة المأزق، وإنما تندرج قضاياه في سياق معالجة معظم القضايا الفنّية المتعلّقة بالفن الروائـي، بمـا في ذلـك قـضايا لغـة الـرواية بطبـيعة الحال.

ونجـد في هـذا الـسياق أمـثلة وفـيرة تزخـر بهـا الــرواية العــربية المعاصــرة، يمكــن تــوزيعها في

اتّجاهين رئيسيّين: الاتّجاه الذي يجعل لغة الرواية غاية بذاتها، أو يجعلها دعامة أساسيّة من دعائم بناء جماليّات الرواية، وهذا ما نجده بوفرة قلّ نظيرها في معظم أعمال رجاء عالم، وخصوصاً في (حُبّى) التي يمكن عدّها عملاً عربيّاً فريداً من ناحية الطريقة الفنّية المعتمدة في بنائه الذي اعتمد خطّين سرديين، يتقاسمان الصفحة الواحدة من صفحات الرواية، بما هو قريب من التناصف، بحيث يبدو للرائي أن المسرود في النصف الأدنى من كلّ صفحة مجرّد هامش للقسم المسرود في نصفها الأعلى، مع إمكانيّة عكس المسألة، فيكون النصف الأعلى مجرّد عنوان، أو رؤوس أقلام للمسرود في النصف الأدنى، على غرار ما رسّخه أدونيس بدءاً من قصيدة (إسماعيل). لكن واقع الحال غير ذلك، إذ يمكن عدّ كلّ من النصفين مستوى من مستويات تأويل النصف الآخر. ويُضاف إلى فرادة هذا العمل طرحه اللغوي، والمستوى الرفيع المعتمد في استعمال العربية إلى الدرجة التي يصعب فيها أحياناً تمييز لغة الكاتبة من لغة الأنساق المسرودة بواسطة لغة مقبوسة من تراث المتصوّفة العرب في الأزمنة القديمة، أو تشي بأنها منحدرة منها، كما في هذا المقبوس الذي لا يوجد في رسمه داخل الرواية ما يوحي بأنه نسق مقبوس على سبيل التناصّ: " واعلم أن الأرواح جلّها قديم، إلاّ ما تخلّق من تزاوج خفّتين، أو نزوتين، أو تولّد عن التبعثر في المتعدّد دون الواحد. إن شئت تغليب قبائل عبقك وتقوية عزائمها فاجعل الواحد قرينك في العداء وفي العشق. فلا تعاد جمعاً في ذات الحين ولا تجمع الخصم مع الخصم ولا المعشوق مع المعشوق ولا الحليف مع الحليف"(18). وبلغ من حرص الكاتبة في (حُبّى) على أنها تخوض مغامرة في اللغة بالتوازي مع مغامرة شخصياتها الروائية في الحياة، أنها روّست كثيراً من الأنساق بالحروف التي بدت متفلّتة من أي ضابط، كما في (م: هـ :) وكذلك (م: قا:) وقد ساقت ذلك على لسان إحدى شخصياتها: "هـ: لا تدخل عليّ بغير إجازة، فإن في حراستي لغة هي من أخطر أعواني، لغة في طبعها المخادعة. أخذتها عنوة من حجور أمّهاتها وربّيتها في وحشٍ لا آخر له. حتى ثبت. لا تهادن ولا تقبل الإلفة مع حيّ"(19).

ونجد أداء قريباً من ذلك في أعمال إدوار الخراط، وحيدر حيدر، على سبيل المثال، لا الحصر، مع إثبات الفارق بين لغتي الكاتبين، فحيدر حيدر يستعمل لغة شعرية، أو (مُشَعْرَنَة) لا ينقصها لكي تكون شعراً سوى الوزن وطريقة التسطير. بينما يعمد إدوار الخرّاط إلى استعمال أنساق لغوية وحشيّة ومهجورة، لا تستطيع رغبة الكاتب باستعراض معرفته باللغة تفسير تكرار أنساقها، بل يمكن الذهاب إلى أن القصد من ذلك هو جعلها تشي بغرابة الآثار المصرية العجيبة المدفونة في أعماق رمال الصحراء. مع الإشارة إلى أن تلك الأنساق تشي أيضاً بما كان قبلها في شعر عصور الانحطاط، كما في تكرار حرف الحاء في هذا المقبوس: "حرارة تحمش حياة حروناً، تحرد حيناً، وتصوّح في رياح الحرور، وحوحة فحيح. يبرّح بي الحنين إلى الحرز الحريز يحزّ في اللحم الحيّ..."(20).

ويمكن أن نضمّ إلى هذا الاتّجاه الأعمال الروائية التي تستعين بمقبوسات من النصوص العربية القديمة، وتدرجها في ثناياها، على سبيل التناصّ، كما في أعمال عديدة لجمال الغيطاني، في (الزيني بركات) التي شكّلت فيها الأنساق اللغوية المقبوسة من المرحلة المملوكية في تاريخ مصر وبلاد الشام، مكوّناً أساسيّاً من مكوّنات السرد. ونجد في بعض أعمال خليل صويلح استعانته بمقبوسات من النصوص النثرية العربية القديمة التي أوردها على أساس جعلها نوعاً من أنواع المثاقفة مع التراث العربي القديم، بدلاً من المثاقفة مع تراث الغرب،

بحيث جاءت المقبوسات في (بريد عاجل) معارف مطروحة لأبناء العصر عمّا كانت عليه حال البريد في الأزمنة الغابرة، ومن ذلك ما أورده من بريد هشام بن عبد الملك: "كانت تحمل في طيّاتها رفع مظلمة عن أحد الرعيّة في الكوفة [أتاك الغوث إن كنت صادقاً، وحلّ بك النكال إن كنت كاذباً، فتقدّم أو تأخّر] وأخرى إلى عامله على العراق في أمر الخوارج: [ضع سيفك في كلاب النار] وثالثة إلى صاحب خراسان: [داوِ جرحك لا يتّسع] ورابعة إلى عامله في ديار بكر بعد ترميم مدينته مستعيراً عبارة لسلفه عمر بن عبد العزيز: [ابنِها بالعدل ونقِّ طرقها من الظلم]"(21) .

والاتّجاه الآخر الذي يحرص على تنقية لغته من الجماليّات المنحدرة إليها من جماليّات الشعر، بقصد إبراز بقّية العوامل الأخرى التي تسهم في جعل الرواية رواية. وبقصد الاقتراب قدر المستطاع من اللغة المستعملة في شوارع الحياة، بوصفها اللغة الأكثر تداولاً، من جانب، والأكثر استعمالاً في مسرودات العيش بمختلف مستوياته وأشكاله، من جانب آخر. ويمكن أن نسوق في هذا الإطار معظم الروايات العربية المعاصرة التي يتشكّل منها المشهد الروائي، والثقافي العربي اليوم، كما في أعمال صنع الله إبراهيم، ونبيل سليمان، والطاهر وطّار، وغيرهم. كما في هذا المثال المقتطع من (مرسال الغرام) لفواز حداد، الذي يتحدّث عن ظاهرة إغراق البلد بشهادات الدكتوراه، فالمسؤول الخطير الدكتور جيم: "حاز عليها بوسائل عقائدية مشبوهة، من تلك الوسائل الدارجة التي سنّها مسؤولو الأحزاب الشيوعية، والأحزاب التقدّمية، والطلبة القدماء، واليساريّون ذوو الميول التجارية المقيمون في الخارج، والممثلون الدائمون لاتحادات الطلبة في بلدانهم، واستغلّها وزراء ومديرو إدارات ومؤسسات للتخلّص من أولادهم النجباء الحاصلين على الثانوية شحطاً أو دفشاً بالقوّة، بإرسالهم للدراسة منحة على حساب الصديق السوفياتي العظيم، وفيما بعد تهافت كبار الضباط وصغارهم للحصول على شهادات الدكتوراه من البلدان الاشتراكية المفلسة التي أصبحت تمنح الدرجات العلمية بوفرة وبتسهيلات ملموسة"(22).

والثاني: هو المستوى الذي سعى فيه الكتّاب إلى استثمار قسط كبر من اللهجات المحكية المنحدرة من العربية الفصيحة، تحويراً، أو اختصاراً، أو عبر اللجوء إلى قلب أصوات اللغة واستبدالها، بحيث يسعى أولئك الكتّاب إلى تذكير القارئ بالأصل الفصيح للمفردة المستعملة، أو يجلون اللبس عن بعض الكلمات التي ترسّخ في الأذهان أنها كلمات غير سليمة، أو غير فصيحة، بسبب الإفراط في استعمالها ضمن أنساق اللهجات المحكية. بالإضافة إلى استعمال مفردات، وصياغات دارجة، لا يجد الكاتب في اللغة الفصيحة ما يقابلها، فيدرجها في الأنساق السليمة للغة، ويمكن أن يلجأ إلى وضعها ضمن أقواس، ليأتي وجودها في نصّه على سبيل الرواية الجائزة من الناحية النحوية، كما هو معروف. ومن أبرز الذين برعوا في ذلك يوسف أحمد المحمود: " كان يقبّ مثل البارود المشمّس، لحقته نار: أنا لا آكل جرجيراً من تحت تفخيج النسوان وأقدام البنات، ويشطّ عليه ريال البقر، نسوان الحارة الشرقية وبناتها، وبنات الحارة الغربية ونسوانها، ومثلهما حارتنا بنسوانها وبناتها، مغوّفات عليه، عصر كلّ يوم، كالنحل على شزريقة بيت يوسف، إذا ما فتّحت. كلّ يوم / كلّ يوم، عشرون / ثلاثون امرأة وبنتاً، مشمّرات عن سيقانهنّ، طالعات نازلات في المزلقان، وراء قطفة جرجير. وبقر بيت صالح يعفّس فيه، بين يوم وآخر، من الضحى إلى العصر، فما لا تدوسه قدم بشر، داسته أظلاف البقر. جرجير! كلّ يوم إلى المزلقان لقطفة جرجير" (23).

والثالث: هو مستوى الإكثار من استعمال الأنساق التي صيغت بكاملها بواسطة اللهجات المحكية التي شكّلت في بعض الأعمال المصرية كامل النص الروائي، أو شكّلت أنساقاً مستقلّة بذاتها، كما في (خميل المضاجع) للميلودي شغموم، التي نقتبس منها هذا المقطع قبل أن نمضي إلى طرح بعض الأفكار الخاصة بجعل المحكيات المحلّية وسيلة وحيدة للصياغة الكلّية للرواية، مع ملاحظة أن الصياغة الكلّية لـ (خميل المضاجع) كانت باللغة العربية السليمة، لكنها أكثرت من المقاطع الطويلة المسرودة بالمحكية المغربية، مع الإشارة إلى أنني اخترت المقطع الذي يمكن لغير المغاربة فهمه بصورة ما: " بوكم بعض المرّات ما يخمّ ما يحشم، أحمق الله يستر جدّو الله يستر كان أحمق وسحّار، سحّار كبير كان عايش في آخر أيامه غيراف واحد الخلوة وسط الضربان ولقطوط والظلمة... كانوا الناس غير اللي لا باس عليهم، عيالات ورجال، يهود ونصارى ومسلمين من جميع الجهات، يدخل زبادة اديال الفلوس، يخسرها كلها على لقطوط، الفيران كان كيربّيهم بيديه، كافلة اديال الفيران، كل واحد كدّ المش باش يوكل لقطوط ويشري الكتوب اديال السحر، الله يستر، سمعت لحصيرة وحصرت، إحنا في عار الله والنبي، بوكم إلا دارها قبل ما تخدموا على راسكم انقتلوا.. والله غير اديتلو عمرو بشي مقدّه ولا شاقور هاوه، يخلّيني وحدي مع فرقة اديال الفراخ"(24).

أما سهيل شدود في روايته الأولى (طبز وتشعيل مقام كنا) فقد استهلّ روايته بفصل من المحكية السورية في المنطقة الساحلية الواقعة بين طرطوس والدريكيش حسبما يشي بذلك هذا الفصل، الذي يشي أيضاً بأن الكاتب قد التزم في بناء روايته كلها ما التزمه في فصلها الأوّل، لكن القارئ يُفاجأ بأن بقية الفصول مشغولة بلغة عربية معتنى بها إلى درجة مميّزة، من غير أن يضيرها استعمال بعض المفردات المحكيّة، أو التعابير الدارجة التي كانت قليلة الورود عموماً. واللافت في هذا النص لسهيل شدود أمران يجبهان القارئ قبل أن يقلب الصفحة الأولى من الرواية.

الأوّل: أن كل نسخة من نسخ الرواية مرفقة بقرص مرن (سي دي) يحتوي تسجيلاً كاملاً للنص بصوت المؤلّف. بالإضافة إلى إرفاقه بترجمة ناجزة إلى اللغة الإنكليزية. وكأنها جزء أساس من النص.

والثاني: هو العناية الفائقة بتشكيل المفردات من أجل أن يفضي رسمها إلى نطقها باللهجة التي أراد الكاتب استعمالها. وكأنه كان يدرك مسبقاً وجود صعوبة قصوى في قراءة نصّه، حتى من جانب أبناء المنطقة نفسها. وهذا ما حدث مع قرّاء كانوا يلجؤون إلى النص الإنكليزي لمعرفة الدلالة الدقيقة لبعض المفردات، بدءاً من العنوان، بما في ذلك كلمة (كنّا) التي وردت من غير تشكيل، بحيث ذهب الظن قبل القراءة إلى أن المقصود بها اسم علم، أطلقه المؤلّف على أحد أصحاب المقامات المدفونين داخل الأضرحة والقبب الوفيرة في المنطقة التي عني بها الفصل الأول من الرواية، لكن الكلمة كانت هي الفعل الناقص (كُنّا) بحيث استدعى العنوان عنوان مسرحية أوزبورن (انظر إلى الخلف بغضب). ولكن قراءة النص بدءاً من الفصل الأول، أشارت إلى خلاف ذلك، إذ اندرج في سياق الحنين الذي انتاب المؤلف المقيم في نيويورك: "الموسيقى من كمنجة لوريّا نمل عم يرعى عَ جلدي، وأصابعها متل الحكي اللي إلو معنى تقيل يا رجل. أعواد كبريت... وعَ طبز وتشعيل! أصابعها كلّ الحلو اللي ما اشترى لي إياه بيّي لما كنا ببانياس.."(25).

لا بدّ من الإقرار بأن استعمال المحكيات العربية بات يشكّل ظاهرة، أو ما يشبه

الظاهرة، وهي ظاهرة تبدو آخذة بالتنامي، ولا شكّ في أن معالجتها تقع خارج الاقتصار على رفضها ولفظها، وعدّها سبّة، أو عاراً على الأدب وعلى المشتغلين بالأدب. ولا بدّ من الإقرار أيضاً بأن عصور الانحطاط وحالة التخلّف الثقافي الشامل، وتدخّل القوى الخارجية المستفيدة من التجزئة السياسية للمنطقة العربية، أمور لا تقف وحدها وراء نشوء المحكيّات المحلّية العربية، ولا تستطيع أن تتفرد بتفسير نشوئها وتناميها، قبل أن تصلح لتفسير استعمالها في إنشاء الأدب. ولنا في تاريخ آداب اللغة العربية غير شاهد على وجود أسباب موجبة استدعت تقريب لغة الأدب من لغة الحياة، أو مماهاتها بها، بالاتّساق مع الموقف الذاهب إلى أن معنى اللغة الحية يكمن في جريانها على ألسنة الأحياء الذين يزحمون شوارع الحياة. الحياة الآن، لا الحياة في الماضي.

ومن ذلك أن ولع العجّاج وولده رؤبة باستعمال الغريب المهجور من كلام العرب في مطلع العصر الأموي شكّل حائلاً دون انتشار شعرهما، وحائلاً آخر دون انتهاج المذهب الشعري الذي انتهجاه. ومن ذلك ما قاله صفيّ الدين الحلّي بشأن لغة الشعر:

إنما الحيزبون والدردبيس

والطخا والنقاخ والعطلبيسُ

والسبنتي، والحقص، والهيقُ ....

والهجرس والطرقسان والعسطوسُ

لغة تنفر المسامع منها

حين تروى وتشمئزّ النفوسُ

وقبيح أن يُذكر الوحشيّ

منها ويُترك المأنوسُ

أين قولي: هذا كثيب قديمٌ

ومقالي: عقنقلٌ قدموسُ

أتراني إن قلت للحِبّ يا علْق

درى أنه العزيز النفيسُ (26).

ومن ذلك ما أورده قسطاكي الحمصي نقلاً عن ابن رشيق القيرواني، في مناقشة مسألة الشعر ولغته، من غير أن يذهب في ذلك مذهب الحلّي في الاقتصار على ضرورة هجر المهجور من لغة العرب:

لعن الله صنعة الشعر ماذا

من صنوف الجهّال منه لقينا

يؤثرون الغريب منه على ما

كان سهلاً للسامعين مبينا

ويرون المحال معنى صحيحاً

وخسيس الكلام شيئاً ثمينا

يجهلون الصواب منه ولا يدر .....

ون للجهل أنهم يجهلونا (27).

لم يكن فن الرواية، قد ظهر آنئذ في آداب العربية بطبيعة الحال، ولكن إذا كانت هذه الدعاوى قائمة في لغة الشعر، فكيف يجوز استنكارها في لغة الرواية وهي الأَولى بالتقاط جميع ما يجري على ألسنة الناس، على اختلاف منابتهم وسويّاتهم الاجتماعية والثقافية على حدّ سواء، بوصفها الفن الألصق بمضارعة ما يجري في راهن الحياة اليومية، والتخويض في تفاصيلها، وأدق دقائق تلك التفاصيل؟

من أسهل السبل التي يمكن للباحث التزامها هو التزام الموقف الوسط، والموقف الوسط هروب، وتلفيق، وتمييع مُشَرْعَن لأي جدال أو صراع. ومع ذلك أرانا في أحايين كثيرة ملزمين باتخاذه، وخصوصاً عندما تتعذّر إمكانيّة التطرّف والانحياز، أو تتسبّب في نفي أحد قطبي التنافر والصراع، على أساس أن نفي أحد القطبين يؤدّي ببساطة إلى موت جوهر

الصراع والتجادل، وقتل الصراع، أو إلغاؤه، لا يفضي آخر المطاف إلا إلى الخمول والاستنقاع والركود، وغير ذلك من أقنعة الموت وحالاته المتناسلة في حياتنا الثقافية منذ ما يزيد على ألف عام.

من أهم أسباب تعاظم انتشار المحكيّات المحلّية، هو حاجة الناس إلى استعمالات ميسّرة للغة، وإلى اختراع تسميات لموادّ وأفكار تنتجها الحياة، وينتجها الآخر غير العربي، فيطلق هؤلاء البسطاء، وغير البسطاء عليها ما يرونه ملائماً من غير انتظار قرارات المجامع اللغوية في هذا الشأن، وما أكثر ما يكون قصد التسمية مجرّد السخرية الراشحة من إطلاق تسميات عديدة، لكن كثرة الاستعمال تؤدّي إلى رسوخ التسمية المستعملة، بالإضافة إلى ما هو قائم بخصوص أحقيّة منتج المعرفة بإطلاق تسمياته على ما ينتجه، ولأن العرب أقلعوا عن إنتاج المعارف منذ ما يزيد على ألف عام أيضاً، نراهم مضطرين، لاستعمال تسميات الآخر الذي أنتج تلك المعرفة، بمختلف أجناسها، ومستوياتها، ضاربين عرض الحائط، بقرارات المجامع اللغوية التي لا تنعقد إلا في فترات متباعدة، ولا تتمتّع اقتراحاتها لتسمية المستجدّات بالاستجابات المنشودة، ومجرّد مقارنة بسيطة بين التسمية المستعملة في ميكانيك السيارات لدى ورش التصليح، وتسمياتها المقترحة لدى دوائر المركبات في بعض الوزارات السورية، يظهر حجم المفارقة.

لا يعني أن ما أسوقه بخصوص الحاجة إلى استعمال المحكيات قبولي بوجودها في لغة الأدب، على غرار وجودها في الأنساق التي سقت أمثلة منها، انطلاقاً من قناعتي بأن فنون القول قاطبة، بما في ذلك فن الرواية، هي لغة قبل أي اعتبار آخر، وأن لغتها تخضع – أو يجب أن تخضع – إلى جميع ما يجعل الفنّ فنّاً، من عمليّات غربلة وانتقاء، وإحداث انزياحات، ونزع إلفة، وإنتاج عوالم وأنساق لم تكن موجودة، وتحليل وتركيب، وإعادة إنتاج، وإعادة صياغة، وغير ذلك مما هو معتمد في صناعة الأدب.

لا تصلح دعاوى السهولة واليسر وضرورة الالتصاق بالواقع، لتسويغ الإفراط في استعمال المحكيات وتدوينها، وترسيخ استعمالها من خلال اعتمادها في لغة الفن، فالمقبوس من (خميل المضاجع) يشكل نفياً لإمكانيّة تواصله مع البيئات غير المغربية، ويشكل المقبوس من نص سهيل شدود نفياً موازياً لإمكانية تواصله مع البيئات غير الساحلية في سوريا. ومن ناحية السهولة واليسر، بدا لي أن الكاتب السوري المقيم في نيويورك، بذل في إنتاج فصله المنجز بالمحكية أضعاف الجهد الذي بذله في إنتاج بقية الفصول المنجَزّة باللغة العربية الفصيحة، ومن جهتي بصفتي قارئاً على صلة مباشرة باللهجة المستعملة في نص سهيل شدود، فقد بذلت أضعاف الجهد المعتاد في قراءة أيّ نص منجز بلغة عربية سليمة مهما كان جنسه الثقافي.

تناولتُ غير مرّة قضيّة استعمال المحكيات المحلية، ونشرت ما تناولته في الدوريّات وفي كتب سابقة لي، وما أذكره بهذا الشأن أذكره تجنّباً للتكرار الذي يبدو ألا مفرّ منه في هذا المقام، الذي يذكّرني أيضاً باضطرارنا إلى ترجمة أشعار مظفر النواب المكتوبة بالمحكية العراقية على الرغم من قربنا الكبير من العراق على مستوى ما هو أعمق من الجغرافيا والتاريخ.

يتمثّل أبرز المشاكل الناجمة عن استعمال المحكيات في الصياغة الكلّية للعمل الروائي في استنفار الحاجة إلى الترجمة، من محكيّة إلى أخرى، ومن المحكيّة إلى العربية، كما لو كانت العربية لغة أجنبية بالمعنى الدقيق للكلمة، وهذا ما جرى مع الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل حين اضطر إلى تعريب مسرحية (جوهر القضيّة) لناظم حكمت، عن

المحكية المصرية التي كانت المسرحية قد تُرجمت إليها، قبل تمكنّه من عرضها، على الرغم من معرفة السوريين بأسرار المحكيات المصرية. ومن ذلك أيضاً صعوبة اقتراح الرسم الإملائي المناسب، واستحالة الاتّفاق عليه، وهذا ما نجده قائماً في اللغة التركية بعد اعتمادها الحرف اللاتيني، الذي أدّى أيضاً إلى قطيعة شاملة، ومطلقة، مع التراث التركي الذي كان مدوّناً بكامله بواسطة الحرف العربي. واستعمال المحكيات في التدوين سيؤدّي في آخر المطاف إلى إنتاج لغات ملفّقة، وشديدة الانغلاق على جغرافيّتها الضيّقة، وسيؤدّي أيضاً، إلى نشوء قطيعة شاملة مع مجمل التراث المعرفي العربي على الأصعدة كلّها. مع التذكير بأن تدوين المحكيات المحلية العربية بالحرف العربي، لا يكفي لإحداث التواصل مع التراث المعرفي المذكور، فاللغة الفارسية على سبيل المثال، تستعمل الحرف العربي، ويستطيع القارئ العربي قراءتها، لكن ذلك لا يعني أنه يعرف الفارسية، وهي الحال ذاتها مع قراءتي لمحكيات عربية عديدة.

الحواشي.

1 - الشعرية – تزفيتيان تودوروف – ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال – الدار البيضاء – ط(1) 1987 - ص 31.

2 – في الشعرية – د. كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط(1) 1987 - ص 38.

3 - الكلمة في الرواية – ميخائيل باختين. ت. يوسف حلاق – وزارة الثقافة – دمشق – ط(1) 1988 - ص 11.

4 - whorf-sapir – dictionnaire larousse de linguistique-

5 - مجاز العشق – نبيل سليمان – دار الحوار – اللاذقية – ط(1) – 1998 - ص 169، 181.

6 - مرسال الغرام – فواز حداد – رياض نجيب الريّس للنشر - بيروت – ط(1) 2004 - ص 316.

7 – سرد الآخر – د. صلاح صالح - المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء - ط(1) 2003 - ص 51.

8 – بيسان – جيرار مورديّا – ت: د. صلاح صالح – دار الحوار – اللاذقية – ط (1) 2011.

9 - موسوعة جيمس جويس – د. طه محمود طه – وكالة المطبوعات – الكويت – ط(1) 1975 - ص 643.

10 - نفسه – ص 145.

11 - نظرية اللغة في النقد العربي – د. عبد الحكيم راضي - مكتبة الخانجي بمصر – ط 1980 - ص 61.

12 – نفسه – ص 61.

13 – الكلمة في الرواية – ص 55.

14 – نفسه – ص 33، 34.

15 – نفسه – ص 53.

16 - مجاز العشق .

17 - البحث عن وليد مسعود – جبرا إبراهيم جبرا – دار الآداب – بيروت – ط(1) 1987.

18 – حبّى – رجاء عالم – المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء - ط(1) 2000. ص 171.

19 – نفسه – ص 120.

20 - الزمن الآخر – إدوار الخراط – دار شهدي – القاهرة – ط(1) 1985 - ص 92.

21 – بريد عاجل – خليل صويلح – نينوى – دمشق – ط(1) 2004 - ص 34.

22 - مرسال الغرام – ص 386.

23 - حارة النسوان – يوسف أحمد المحمود – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(1)1988 - (العز الدائم) ص 174.

24 - خميل المضاجع – الميلودي شغموم – مطبعة فضالة – المحمدية – المغرب - ط(1) 1997 - ص 66.

25 - طبز وتشغيل مقام كنا – سهيل شدود – أشغال داخلية – بيروت – ط(1) 2005 - ص 9 .

26 – ديوان صفي الدين الحلّي –

27 – منهل الورّاد في علم الانتقاد – قسطاكي الحمصي – تحرير د. أحمد إبراهيم الهواري – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ط 1998 - 61.

❑❑

روايات سارتر

❑ تأليف: موريس بلانشو *
❑ ترجمة: عدنان محمود محمد **

بوسع المرء أن يتساءل: لماذا الرواية ذات الأطروحة le roman à thèse سيئة السمعة؟ الاعتراضات كثيرة. فـ "الأطروحة" بحد ذاتها تشكو من الفائض من الحقيقة الذي يجدر بها أن تستقبله من هذه المغامرة. ولكونها تعيش في الوسط النظري الذي اتخذت فيه شكلها، فإن غرسها بين انعكاسات الأشياء الواقعية يجعل منها فكرةً ميتة. ويؤخذ على شخصيات الروايات التي من هذا النوع أنها بلا حياة، ولكنَّ الفكرة هي التي بلا حياة: فهي لا تعود تُشبهُ إلا نفسَها، ولا تحمل إلا معناها الخاص؛ وهذا العالم المصطنَع يُخفيها إخفاءً سيئاً جداً، وهي فيه مرئية أكثر مما هي في عريها الأصلي، مرئية جداً بحيث أنها لا تمتلك أسراراً تقدّمها إلينا. لقد قيل لنا عن لاروشفوكو La Rochefoucauld وعن كتّاب أخلاقيين moralistes آخرين: إنهم روائيّون. حَسَنٌ. ولكن إذا كانت حِكَمهم حيّة (أحياناً)، فذلك لأنها تجعلنا نفكّر بروايات لا تجعلنا نفكّر بحِكَمِها.

ومن ناحية العمل، ليست الاعتراضات أقلّ حزماً. ومع ذلك، فهي ليست قويّة إلا في مفهومٍ معيّن للعمل الفني، وأعني مفهوم القرن التاسع عشر الآفل الذي يرى أن الفن، ولكونه مطلقاً، ليس عليه أن يمتلك غايته خارج ذاته. ولكنّ الرواية لم تشأ قطّ أن تنسجم تماماً مع هذا الطموح. فهي إذ تقبل أن تمثّل في المتخيَّل حيواتٍ أو قصةً أو مجتمعاً تقترحها علينا بوصفها واقعيةً، فإنها تتعلّق بهذا الواقع التي هي استشفافٌ له أو معادِل له. وإذا كانت استشفافاً له، فإنها أسيرة الأشياء التي تصفها؛ وهي بكل تأكيد لا تريد أن تُثبت شيئاً، ومع ذلك فهي شريكة العالم، وشريكة الفكرة التي نشكّلها عنه، وشريكة الممكن la vraisemblance الأدبي، وشرطنا الخاص إلخ. وحتى الرواية التي ليست إلا قصة للتسلية، تحمل في ذاتها كل أنواع الأطروحات، أطروحات في غاية الخطورة لأنها أفق الأفكار والأحكام المسبقة كلّه التي يحتاج إليه القارئ لكي يكون قادراً على الاستمتاع. والفن الأنقى،

---

* ناقد فرنسي مشهور.
** مترجم من سورية.

الذي لا يعرف اليومَ أنه الأقل نقاءً، الذي صار مذنباً بسبب براءته، فناً للدعاية لأنه لا يهتمّ، فأين يجد المجتمع، في عالم الثقافة الكامل، ضمانةً لتجاوزاته؟

إذن ما من فنٍّ أدبي لا يريد، مباشرةً أو بصورةٍ غير مباشرة، أن يؤكّد حقيقةً أو يُثبتها. ولكن لماذا هذه الحظوة القليلة التي تضرب العمل ذا الأطروحة؟ ألا تعود إدانةٌ كهذه إلى رفض الكاتب الذي يعرف ما يريد أن يقوله لصالح الكاتب الذي لا يعرف شيئاً عن ذلك، ويدفع باللاشعور حتى يظن نفسه بلا أفكار، بينما هو خادم لأفكار الناس جميعاً -وهذا ما يُسمّى النزيه، والموضوعي والحقيقي؟ هل يجب على عملٍ ما أن يدلّ بالضرورة على شيءٍ ما؟ ولماذا يجب أن لا يدلّ عليه إلا بالمصادفة المحضة؟ وبما أننا سنكون قدرياً، كقرّاء، ملتفّين حول رؤية معينة للعالم، أفلا يقضي الشرف بأن يُقدّم بوضوح ودون خيانة، وأن يُلعب معنا لعبة صريحة (الأمر الذي يشكّل مزيةَ الأعمال ذوات الأطروحة أو عيبها)؟

لسوء الحظ، ليس للعمل التخييلي أية علاقة بالشرف: فهو يغشّ، ولا وجود له إلا بالغش. إنه مرتبط بالكذب في نفس كل قارئ، وبالالتباس، وهو حركة لا نهايةَ لها من الخداع والإخفاء. وواقعه هو الانزلاق بين ما هو موجود وما هو غير موجود ، وحقيقته عقدٌ مع الوهم. يبيّن ويسحب، ويذهب إلى مكانٍ ما وهو يوحي بأنه يجهل ذلك. وعلى الصيغة الخيالية يلاقي الواقعي، وبالتخييل يقارب الحقيقي. غياب وتنكّر أبدي، ويتقدّم بطريق مائلة، والبداهة الخاصة به لها ازدواجية الضوء. الرواية عمل سيء الطوية، سيء الطوية من جانب الروائي الذي يؤمن بشخصياته، ومع ذلك يُرى خلفها، يتجاهلها، ويُنجزها على أنها مجاهيل، ويرى في اللغة التي هو سيّدها الوسيلةَ إلى التصرّف بها (الشخصيات)، دون الكفّ عن الاعتقاد أنها تفرّ منه. وسوء طوية من القارئ الذي يلعب مع المتخيَّل، والذي يلعب كونه ذلك البطل الذي ليس هو، ويَعُدّ واقعياً ما هو تخييل، وأخير ينساق في هذا، وفي هذا الانشداه الذي يُبقي الوجودَ مُبعَداً، يستعيد إمكانية عيش معنى هذا الوجود. لا ريب في أن الأدب يزدري الرواية ذات الأطروحة بسبب الحس السليم الموجود في هذا النوع من الروايات، لأن هذه تُظهِر ما تعنيه، وتضع نفسها كلّياً، باستقامة، في خدمة حقيقتها: إنها غير منقسمة ضد نفسها، فهي ستفنى. (ربما ليس لعبارة جيد Gide: "بالمشاعر الطيبة نصنع أدباً سيئاً" من معنى آخر سوى: المشاعر الطيبة تُثقل على هذا الشر الكامن في الفن. وإذا عُدّت خرافات Les Fables لا فونتين غالباً لا أخلاقية فهذا لا يتأتّى من أخلاقها السيئة، بل من لامبالاة القصة نحو الدرس الأخلاقي الذي تنتهي به: فالعمل يسخر بشكل واضح جداً من المعنى الذي يتبنّاه. وبالعكس، إن الرواية الأكثر لا أخلاقيةً، إذا كانت رواية ذات أطروحة، ينتهي بها الأمر بأن تعطي انطباعاً بأخلاقيةٍ ساحقة، كما يحصل مع رواية ساد Sade الأولى جوستين Justine .)

ومع ذلك فإن الاستقامة ليست الخطأ الوحيد الذي يرتكبه الروائي ذو الأطروحة. فهو مشتبَه فيه بسبب حسّه السليم، وكذلك بسبب سوء الطوية الذي لا يستطيع أن يتخلّص منه. في الواقع، يبقى روائياً: فهو يستخدم التخييل أيضاً، ويرسم شخصيات، ويريد أن يمثّل الواقع -وهذا هو الطريق المفتوحة على الأخطاء. ومهما حاول أن يملأ كتبه بأبطال مرسومين بلا رشاقة، وأن يُخضع قصته بقوةٍ إلى الامتحان الذي تقترحه؛ فلا شيء يجعلها كذلك، أو بالأحرى كل شيء يلعب ضدّه. الآن استقامته بوصفه رجل دعاية هي التي تبدو لنا غير نزيهة؛ إن شخصياته الظاهرة هي

التي تفوح منها رائحة الخبث. فماذا جرى؟ ما يلي: لقد أبحر في التخييل بقصد أو بغير قصد، أي بالمعنى الأكثر عادية، في الكذب. وحقيقته هي الآن الكذب. إنه في الشر، ولا يمكنه أن ينجو إلا بالأسوأ.

الفن الأدبي ملتبس. وهذا يعني أن أياً من متطلّباته لا يمكنه أن يُقصي المتطلّب المقابل، بل بالعكس، كلما تعارضت المتطلّبات كلّما تنادت. ولهذا أيضاً فإن أي موقف أدبي لا يُسوّى نهائياً. الأدب مصنوع من كلمات، وهذه الكلمات تصنع انتقالاً دائماً من الواقعي إلى اللاواقعي ومن اللاواقعي إلى الواقعي: فهي تقبض على الأحداث والتفصيلات الحقيقية والأشياء المفهومة ثم تعكسها في مجموعة متخيَّلة، وفي الوقت نفسه، تحقّق هذا المتخيَّل، وتقدّمه على أنه واقع. وهذا النشاط الذي يجعلنا نعيش ما نعرف أنه مجهول وننظر إلى ما لن نستطيع أبداً أن نعيشه بوصفه حقيقياً، عليه بالضرورة أن يمنح من يمارسه الشعورَ بالقوة البادية أحياناً، وأن يُجري، بقدر ما يستطيع بفضل هذا النشاط، اكتشافاتٍ وأن يتعلّم أكثر مما يعلم. إذن ينتهي به الأمر إما إلى أن يشعر بأنه يمتلك قوةً عليا عندما يكتب، أو –بصورة أكثر تواضعاً– إلى أن يتعرّف في هذا النشاط إلى تجربة أصيلة أو إلى وسيلة معرفية أو إلى سبيل للبحث.

من العبث التذكير كم هذه الفكرة رائجة اليوم. فإمكانية أن يصبح التخييل تجربة كاشفة تعمر أدبَنا الحديث. ولكن لمّا اعتُرف بالفن وحتى بالرواية أنهما وسيلتان للمعرفة فقد دُعيا إلى ملاقاة أنواع فكرية أخرى. ولا غرابة في هذا اللقاء، فقد كان ثابتاً تقريباً في تاريخ الفكر بأكمله. فمنذ عهد من سبقوا سقراط les présocratiques وحتى دانتي Dante، ومن ليوناردو دافنشي Léonard de Vinci وحتى غوتة Goethe، ومن سرفانتس Cervantès إلى كافكا Kafka، والتاريخ مليء بأعمال فنية لا تكتفي بعرض أفكار، بل تجدها، ولا تكتفي بإيضاح صورةٍ معينة عن ظرفنا بل تعمّقه وتغيّره. ولنمْضِ إلى أبعد من هذا، قد يحدث أن الفلسفة، إذ تتخلّى عن الأنساق، وإذ تطرد المفاهيم المسبقة والبناءات المضمرة، فإنها تلتفت إلى الأشياء، وإلى العالم والبشر وتسعى إلى فهمهم بمعناهم غير الغامض. هذه الفلسفة تصف ما يظهر، أي ما يظهر حقاً أقرب فأقرب، وتهتم بمواقف واقعية، وتغوص فيها لتجد نفسها عند مستوى الأعماق حيث تُمثِّل دراما الوجود.

من البدهي أن بوسعنا الاعتقاد بأنه إذا كان جان بول سارتر قد كتب، بالتزامن مع كتبه الفلسفية الهامة، روايات ومسرحيات وكتباً نقدية ليست أقل أهمية، فإن هذه القدرة على كتابة الأعمال التي بهذا الاختلاف إنما هي قدرة خاصّة به وتعبّر عن تنوّع مواهبه. ومع ذلك إنها لظاهرة: فهذا الالتقاء في شخصٍ واحد لفيلسوف وأديب ممتازين بهذا الشكل، إنما يتأتّى أيضاً من الإمكانية التي قدّمتها له كلٌّ من الفلسفة والأدب بأن يلتقيا لديه. من الواضح أنه ليس إلا مثالاً مدهشاً لوضع عام تقريباً: فلنذكر سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir وجورج باتاي Georges Bataille وألبير كامو Albert Camus وجان غرونييه Jean Grenier وغابرييل مارسيل Gabriel Marcel وبريس بارّان Brice Parrain وجان فال Jean Wahl وسنشعر كم هو بعيد العصر الذي لجأ فيه برغسون Bergson إلى بروست Proust لتأليف روايات، والذي غادر فيه تين Taine الفلسفة دون أن ينجح بصورة أفضل من توماس غرندورج Thomas Graindorge، والذي لم يتمكّن فيه فولتير Voltaire من أن يكون روائياً ولا فيلسوفاً. ذلك أنه في الحقيقة، إن أعمال

التخييل باتت أكثر فأكثر محاصرةً بالغايات النظرية ، وأن الأعمال النظرية باتت أكثر فأكثر دعوةً إلى مشكلات تتطلّب تعبيراً محسوساً. وجوديون أو غير وجوديين، شعراء وروائيون وفلاسفة تابعوا تجارب وأبحاثاً مشابهة، والتزموا بطريقة مشابهة في الدراما التي يريدون أن يعطوا عنها صورة أو يسعون إلى البحث عن معنى لها. وإذا حقّقوا خلاصهم، فذلك عبر طرق قليلة الاختلاف جداً بحيث أن كل شخص منهم يرغب في أن يسلكها كلّها معاً.

بطبيعة الحال، هذه الملاحظات لا تفسّر شيئاً. فحتى الأسئلة الأدبية البحتة التي تُطرح انطلاقاً من ظاهرة كهذه تعادل صعوبة المسائل الجوهرية، لأن للأدب وبالتالي للتقنية من الآن فصاعداً معنًى وقيمةً لاأدبيتين extra-littéraires. على سبيل المثال، يمكن أن نحاول أن نرى لماذا روايات سارتر قابلة للحياة، ولكن هذا يقودنا إلى أن نطرح على أنفسنا أسئلة من قبيل: لماذا يحتاج سارتر إلى تناول بعض القضايا الفلسفية عن طريق التخييل الروائي؟ وضمن أي مقياس لا يشكّل العمل الروائي طريقة عرضٍ بالنسبة إليه، ولا وسيلة إقناع، بل حقل تجربة وإمكانية اكتشاف، إلخ؟ وجميع الأسئلة التي ما تزال تفرّ منا الآن. إذا ما انطلقنا من الكتب نفسها، يجب أن نصل إلى أفكار عادية جداً. هذه الفكرة أولاً: ذلك لأن سارتر، في كتبه الأدبية، واقعٌ تحت تأثير الأسئلة الجوهرية بالنسبة إليه. ففي الغثيان la Nausée، هناك مسألة الوجود، وفي دروب الحرية Les Chemins de la Liberté، هناك مسألة الحرية. وكلّ مرة، يتساءل حول رؤيته للعالم، ويبدو أنه يعيد تناولها بدءاً من لاشيء، ويعرّض نفسه فيها لمخاطرها، والمخرج الذي يتّجه نحوه (إذا ما قبلنا أن هناك مُخْرِجاً) يظلّ مجهولاً بالنسبة إليه كما بالنسبة إلينا.

هذا هو، على الأقل، الملمح الأهم في الغثيان. هذه الرواية عبارة عن تجربة، وقصة تجربة. أنطوان روكانتان Antoine Roquentin أمام حركة، تفرّ منه، وبدءاً منها يشعر أن كل شيء سينزلق. ومقاربة هذه الحركة بأهمية الكشف la révélation الذي بوساطته يفهم معناها، أو بالأحرى هي جزء من هذا الكشف، هي هذا الكشف: تلمّس، وسير أعمى، وامتلاك ممنهج، وحضور لتغيّر جذري موجود ومع ذلك هو متخفٍّ، لقاء مع ما وجدناه ونحن نجهله، ونلمسه ويفرّ منا، ونحن دائماً فيه غائصون وغارقون، ونفقده ويهرب منا على الدوام. وأخيراً عندما يكون روكانتان وجهاً لوجه أمام الوجود، وعندما يراه، يفهمه ويصفه، في الحقيقة لا يحصل على شيء إضافي، ولا شيء يتغيّر، وهذا الكشف لا يضيئه، لأن الوجود لم يكف عن كونه مُعطى له، وهو لا يُنهي شيئاً، لأنه بين أصابعه التي تتحرّك وعينيه اللتين تريان، أي هو مُمتص باستمرار من كيانه الذي يعيشه. فإذا كانت اللحظة الحاسمة في كل رواية ذات أطروحة هي الحل، لحظةَ تتجلي الأطروحة ويزول اللبس، فإن الغثيان التي هي روايةُ كشفٍ بامتياز، تخرج سليمة من هذا الاختبار، باعتبار أن الأطروحة التي تظهر لا يمكنها أن تبقى على مسافة من الشخصية التي تراها، حيث تمرّ فيها، وتأخذها، وكما يحلو لسارتر أن يقول: إنه يطلي وعيها بالدبق، كما يعمد إلى طلاء وعي القارئ بالدبق. وهكذا فإننا نشتاق دائماً إلى كلمة القصة، إذا كانت هذه الكلمةُ تملأ آذاننا بمجرّد أن نسمعها، وتشكّل اضطراب نظرتنا وثخانتها بمجرّد أن نقرأها.

في رواية الغثيان، لا نعرف إلى أين تذهب التجربة، ولا تعرف التجربة إلى أين تذهب، وعندما نرى إلى أين تصل، فمن ناحية، إن

الحضور المسبَّق لهذا الحل الذي كان موجوداً على الدوام، والذي يعمل على أن لا يكون هناك حل، ومن ناحية أخرى، إن معنى هذا الحل الذي يصبح بالضرورة ما نحن نكون، يقذفاننا من جديد في التجربة ويلزماننا بها أكثر فأكثر. شرطان من الشروط الجوهرية للأدب حُفظا: النزوع الخاص بالتخييل وباللغة إلى أن يقدّما نفسيهما على أنهما وسيلة اكتشاف، وليس وسيلة عرضِ ما اكتُشف من قبل؛ والتباس الرسالة، وهو التباس يبلغ أوجه هنا، لأنه يختلط مع وجود المؤلف ووجود الشخصية ووجود القارئ.

أما دروب الحرية، فمن المؤكد أنه ليس من السهولة بمكان معرفة إلى أين تؤدّي، ولهذا السبب نحن نجهل نهايتها. ويجدر القول أنه على الرغم من الجزئين الكبيرين اللذين ظهرا، فإن الرواية غير موجودة، وأنها ستأتي. بالطبع نحن نعلم أننا في صدد رواية عن الحرية، ولكن إذا ما فهمنا ذلك، فعلينا أن نفهم أننا لا نعرف شيئاً. ماذا ستعني هذه الحرية؟ وكيف ستكتشف نفسها؟ وعن أية سبل ستتخذ هدفاً دون أن يتلاشى في التناقضات؟ وأخيراً كيف ستندمج في العالم لأنه من المحتمل أن لا تكون واقعية إلا عندما تصبح حرية العالم؟ إننا نستشعر جواباً لهذه الأسئلة كلّها، ولكن هذا الاستشعار نظري، وهو بالأحرى تهديدٌ لهذا الكتاب الذي له هو أيضاً الحق بأن يكون حراً، من كونه مساعدةً لفهم ما نعرفه عنه. في روايتي سن العقل l'Age de raison والتأجيل le Sursis، بكل تأكيد الحرية موجودة باستمرار. أحد الشخصيات الرئيسة، ماتيو، أستاذ فلسفة، ومتخاصم معها خصاماً مفتوحاً، في داخله في آن معاً استحواذ واختيار، "رذيلة" و"رهان". وعندما كان مراهقاً امتلك ذات يوم إحساساً بوجوده الكامل، والعنيف وغير القابل للتفسير. وعلى هذا الانطباع لُعب مشروع مستقبله بأكمله: أن يكون حراً، وأن يجذب حياته كلّها إلى سهولة هذه اللحظة الاستثنائية.

عندما تبدأ الرواية يكون هذا المشروع في نقطته الميتة. نحن في تموز أو في آب من عام 1938. ماتيو يتخبّط في متاعب شخصية متنوّعة: صديقته تخبره أنها حامل، وليس لديه مال، ولا يجد إلا طبيباً مترفاً. وذات يوم علم أن صديقته تريد الاحتفاظ بالطفل. فما العمل؟ إنه مستعد للزواج منها، وعرض عليها ذلك بلا حماسة، فرفضت، وتزوّجت من رفيق، إلخ. لا نستطيع القولَ إن هذه قصتَه الصغيرة تلك في ذلك الصيف الجميل هي قصةٌ غير عادية؛ وكذلك هو سلوكه الذي يبدو لنا سلوكَ الجميع تقريباً. صحيحٌ أنه سرَقَ في لحظة معينة (أخذ من امرأة المال الذي يحتاجه)، وبهذه الصيغة هذا فعل غريب (فكثيراً ما تتمّ السرقة في هذه الروايات: أحد طلابه يسرق عن البسطات بمتعة ممنهجة، وبحبٍّ لفعلٍ معقّد جداً. في رواية دم الآخرين Le Sang des autres لسيمون دو بوفوار، تسرق صبيةٌ درّاجة تشتهيها. وهذا استمرار بريء للفعل المجاني). ولكن خارج هذا الطيش، هو صاحي الضمير، ومفرط الالتزام بالهموم الأخلاقية، وعلى العموم، طيب. إن ما يحدث له هو أنه يصطدم بحريته في أصغر أحداث الحياة العادية، ولا يشعر إلا بالفراغ. هو يريد "أن يحتفظ بحريته" كما يُقال، ويتحفّظ، ويختفي؛ وليس من باب الأنانية، وحتى ليس هذا لكي يطيع "مشروعه"، لأن هذا المشروع ليس فيه شيء مقصود ولا نظري: لقد اختار أن تكون حياته هكذا وهو يعيش هذا الخيار بطريقة متواضعة. فقد قال: "إذا لم أحاول أن أستأنف وجودي على حسابي، فإني أرى أن من العبث تماماً أن أوجد". إذن هو يسعى غريزياً، سعياً يائساً، إلى استئناف وجوده رافضاً أن يكون أي شيءٍ كان. في كل لحظة يظهر هذا الهاجس: هل انتهت الألعاب؟ ألستُ كائناً

مستقرّاً نهائياً، إنساناً "ضائعاً"؟ إنه في حاجةٍ إلى أن يكون متوفّراً، وهو كذلك مقابل لاشيء. إنه حرٌّ، وحيدٌ، ولا شيء يعيقه، ولكن حياته ميتة، إنه مثبَّت، وكلّ شيء فارغ. هكذا يصل الإنسان إلى "سن العقل"، هذه السن الجادّة التي تأخذ نصيبها من الإخفاق، وتعرف كيف تبني عليه حياةً مريحة.

الاختلاف واضحٌ بين مغامرة أنطوان روكانتان ومغامرة ماتيو. فالأول ملتزم منذ البداية في تجربة لن يخرج منها مهما حصل: فهو مأسور، أحسّ بالوجود، والوجود لن يتركه بعد الآن. ولا ريب في أن ماتيو، هو الآخر، أحسّ بالحرية، والحرية لن تتركه أكثر: فهو ليس حرّاً في أن يكون أكثر حريةً؛ إن حريته فيه، وحريته هي هو، تتجلّى في كل حركةٍ من حركاته، إنها تمسك به. ومع ذلك لا يمكن للموقفين إلا أن يتطوّرا بشكل مختلف. فبالنسبة إلى روكانتان وضعه ثابت بحيث أن الكشف la révélation لن يغيّره، ولا يمكن أن يصبح جديداً في شيء: فعندما فهمَ أن انزعاجه، وأن هذا الغثيان المراوغ والمتقلّب ليس إلا تكشّف الأشياء الموجودة، كان في عمق قصته، وبطريقةٍ معينة، لم يعرف عنه المزيد، وعلى أية حال، لم يعد لديه من شيء إضافي يفعله. وبالعكس، فإن حرية ماتيو، ليست موقفاً يشعر به ويفهمه فقط. فبكلّ تأكيد، إن لماتيو كشفه و"اكتشافاته" هو أيضاً. أهم الاكتشافات وُصف لنا في التأجيل، خلال تلك السهرة، ما قبل ميونيخ، حيث بدت الحرب حتمية وحيث الاستنفار والخوف يخرّبان كل شيء. ماتيو يقف على البون -نوف: فجأة يكتشفها، تلك الحرية التي بحث عنها عبثاً، والتي كان يريد أن يلتقيها في فعلٍ خاص أو في لحظة استثنائية. "هذه الحرية، بحثتُ عنها بعيداً جداً، وكانت قريبةً جداً بحيث أني لم أكن أستطيع أن أراها، ولا أن ألمسها، إذ لم تكن إلا أنا. أنا حريتي." إنها المسافة غير المُدرَكة التي تفصله عن الأشياء كلّها، والهامش غير المقدَّر الذي بدءاً منه تظهر والذي لا يمكن أن يُملأ. "الحرية هي المنفى وأنا محكوم بأن أكون حرّاً."

بيد أن هذا الكشف يجب أن يكون نقطة انطلاق جديدة: فالمطلوب هو معرفة ما إذا كان ماتيو سيأخذه بحسبانه وما إذا كان سيطالب به بعد أن عرف الآن معنى حريته التي لا يمكن استلابُها، والحاضرة دائماً، ويتنكّبها تماماً ويؤكّدها في العالم، متصرّفاً بهذه الطريقة بحيث أنها تستطيع أن تختار نفسها، وأن تطرح المواقف التي تمّ التوصّل إليها هكذا على أنها مواقف حرية. بمعنى آخر، خاض ماتيو أولاً تجربة الحرية كفعلٍ أصلي، بالطريقة نفسها تماماً التي خاض بها روكانتان تجربة الوجود. وما يفصل أحدهما عن الآخر هو أن روكانتان يتصارع مع ظاهرة مجهولة إذا ما أخطأ فيها، فإنه مع ذلك لن يخطئ فيها؛ بينما يبحث ماتيو عن الحرية بإعمال فكر نوعاً ما، ويخطئ فيه، فتارةً يخلط بينها وبين مجانيةٍ فارغة، وتارةً أخرى بينها وبين الاستقلال الشخصي، وبطريقةٍ عامة، بينها وبين الحاجة إلى أن يكون بلا عوائق، لكي يصل أخيراً، ومتأخّراً، إلى أمام الوعي الحقيقي لما هي عليه. وما يفصل بينهما بالإضافة إلى ذلك، وفي العمق، هو أن هذا الكشف ليس بدايةً جديدة بالنسبة إلى روكانتان، ولكن يجب أن يكون كذلك بالنسبة إلى ماتيو. يذكّر هذا الأخير كثيراً وهو واقف على البون نوف بأورست Oreste في مسرحية الذباب Les Mouches لحظةَ يقف أمام معجزة الآلهة التافهة ويشعر فجأةً بالفراغ والبرد والظلام، فإنه يعي خفّتَه ويتأهّب ليُثقل نفسه بفعلٍ مروِّع. وكذلك نستشعر أن ماتيو هو أيضاً على عتبة نهار جديد، وربما على

عتبة درس أخلاقي. ولكن ينتهي الكتاب، ولا نعرف شيئاً بعد ذلك.

يجب الاعتراف بأن ظلّ الدرس الأخلاقي يُثقل دائماً وبشكلٍ خطير العملَ التخييلي. وهنا أيضاً ثمة أمور كثيرة يمكن قولها. إذا ما تناولنا روايتي سيمون دوبوفوار نرى بينهما اختلافاً أوضح بكثير من الاختلاف بين الغثيان ودروب الحرية (على الأقل كما نعرفهما). الضيفة هي، أيضاً، قصة تجربة: فإحدى الشخصيات، فرانسواز، تذهب لملاقاة أخرى، أي تتكشّف لها شيئاً فشيئاً عملية أنه في حضورها هناك أحدٌ ما موجود، أحدٌ ما هو، مثلها، وعيٌ وحضور وواقع لا يمكن هدمه، أحدٌ ما يراها من الخارج، ويحكم عليها، وهي تشعر إزاءه أنها بلا قدرة وبلا ملاذ. تنسحب البطلة من هذه التجربة كما تستطيع. إنها مأساة ذات وجوه متعدّدة، وبدقةٍ أكثر، مأساةٌ كل حركةٍ فيها تذهب في اتجاهات متناقضة. فعلى سبيل المثال، ينمو انطباعٌ لدى فرانسواز بأنها ليست سوى "قناع أبيض" أمام صديقتها الحميمة، ترفرف على سطح العالم عاريةً وفارغة. ولكن في الوقت نفسه، بدأَتْ وجودَها بدءاً من هذا اللقاء: فظهور كزافيير هو الدليل الذي يجعلها تعي حريتَها ضمن الضياع الذي تجد نفسها مهدَّدة به؛ لقد عادت إلى نفسها بوساطة الآخر، وانزعاجها هو قلقُ وعيٍ يُكتشَف مطلقاً لحظةَ يُستلَب ويُخضَع. وهكذا فإن الرواية لا تنتهي، لا تنتهي بالجريمة التي ما هي إلا إجراء من أجل لاشيء، ولا بتطوّر يذهب إلى مكانٍ ما: فالغموض يظلّ كاملاً.

هل هذه هي حال دم الآخرين؟ الأمر أقل تأكيداً. ففي هذا الكتاب الأخير، نحن أمام تطوّر، بل أكثر من هذا، أمام عودة حقيقية، أمام انقلاب. وكل شيء يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذا الانقلاب سيكون نهائياً. إن له "قيمة"، وهو يتبدّى لنا كحلٍّ، كهدف، يعلن عن الظهور المزعِج للـ "سولِن Sollen" هذا السولِن الذي من أجله اتهم هيغيل Hegel فيخته Fichte بالمأساة الفلسفية.

من بعض النواحي، يقوم بلومارت Blomart، بطل دم الآخرين، بالتجربة المعاكسة لتجربة فرانسواز في الضيفة: فهذه كانت تتعلّم معرفةَ التهديد الذي هو دائماً الآخر بالنسبة إليها. في حين أن بلومار متغيِّر في هذا التهديد، إنه الآخر بالنسبة للجميع، وخطأه هو أنه آخر. هذا هو مشروعه، خياره: فهو مقدَّر لأن يشعر بأن يكون مسؤولاً. "كيف لا تجد ذلك مُقلِقاً؟...التفكير بأنك أنت من يكيِّف حياة الآخر رغماً عنه." لم يعد هدف الرواية أن تصف هذه التجربة، بل تبيّن لنا كيف يمكن التغلّب عليها، وكيف يمكننا، باعتبارٍ معيّن، أن نخرج من هذه القضية، انطلاقاً منها، ونحن نسلك سبيلاً يؤدّي بنا إلى مكانٍ ما. الأمر مدهش جداً في الواقع. فتجربة بلومار، ظاهرياً، بلا مخرج كتجربة الضيفة. فعندما دخل في قصة المسؤولية هذه، قُبض عليه. فهو يغوص مهما فعل. فإذا تصرّف هو مسؤول عن تبعات تصرّفاته الساحقة بالضرورة بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة؛ وإذا لم يتصرّف فهو مسؤول، عن المعنى الذي يعطيه الآخرون لرفضه وعن هذا الرفض الذي يجعله شريكاً في الأخطاء التي لا يمنعها. إن امتناعه ليس غياباً أبداً، بل فراغ هو بالنسبة إلى الآخرين ملءٌ دائماً. "نعم، من الجميل جداً ترك الآخرين أحراراً...فمهما فعلنا: نحن مسؤولون دائماً."

ولكن عندئذ تحدث الحرب والهزيمة وضرورة الاختيار من جديد: القبول مع عدم فعل أي شيء، أو عدم القبول مع الفعل. هذه المرة يختار بلومار الفعل، ويختاره بكل صفاء ذهن، وبطريقة كاملة: "أفعال حقيقية، أفعال مرئية تماماً"، هذا ما يتأهّب للقيام به في الفعل السرّي، ويلفظ حكمة الكتاب: "لقد تعلّمتُ من هذه

الحرب أن الدم الذي يُوفَّر لا يمكن التكفير عنه مثله كمثل الدم الذي يُسفك." لا ريب في أن هذا القرار لا يحلّ شيئاً. موت الرهائن، وموت رفاقه في المعركة، وموت أولئك الذين قبلوا أن يموتوا وأولئك الذين لم يُستشاروا، كل هذا السفك المأساوي للدماء يعطي طريقَه مظهرَ موحلةٍ un bourbier. إذن هو ليس سبيلاً سهلاً، ولكنه السبيل. من الآن فصاعداً، يتقدّم بلومار، وهو يجعل نفسه مسؤولاً لأنه لا يستطيع التخلّي عن ذلك ولأنه يجد في هذه المسؤولية المقبولة والمطالَب بها تبريراً له أمام الخطأ الذي تسبّبه.

لا يُميَّز الإعلان بوضوحٍ كهذا في الحل le dénouement في رواية سن العقل ولا في رواية التأجيل. وربما يعود ذلك إلى الكتاب الثالث الذي نتجاهله. هذا ممكن: فرواية work in progress تملك حالياً ميزةَ أنها تبدو فارّةً منا إلى الأبد. ومع ذلك فإن أحد ملامحها الأكثر وضوحاً، هي أنها، حتى عندما تُشعِر بحركةٍ نحو شيءٍ ما، فإنها تبقى حائرة، فليس لديها منحدر أو منحدر بهذه السهولة، وعدم الثقة بالنفس، بحيث أنها تُميلنا دون أن تجعلنا نعتقد أن لها مؤلّفاً يقودنا. لنفرض أن هذا من تأثير الفن، ولكنْ للفن أسبابه أيضاً، التي هي في المضمون كما هي في الشكل. وحول هذا الموضوع، يجب إبراز قيمة المصادر التي تُقَدَّم للرواية من أجل التخلّص من مآسي "الأطروحة"، مفهوم "المشروع" الشهير الدارج: أي "المشروع الوجودي projet existentiel". من البدَهي أن أستاذ الفلسفة هذا، بنظرياته: كون الإنسان حراً، والسعي إلى الحرية سعياً واعياً، يخاطر مخاطرةً رهيبة بأن يمثّل مأساته على صعيد الأفكار الواضحة، والنقاشات الصافية، والقرارات المتأمَّلة. لا شيء من هذا. بالطبع هو يتكلّم ويصنع فلسفة، ويستخدم مفردات تحوي كلمات تقنية. ولكن ليس هذا هو الأمر الجوهري. فإذا ما اتجه صوب قصة حريته، فليس كإنسان يمشي باتجاه هدف موضوع مسبقاً يراه أو يلمحه. الهدف ليس مرتبطاً هنا بتمثيلٍ مسبق، بل بتوجّه الحياة كلّها: فحياة ماتيو، في عمقها، هي المستقطَبة نحو الحاجة إلى الحرية. إنها هي التي تُوجِد هذا الهدفَ، على اعتبار أنها متّجهة نحوه؛ هذا الهدف موجود في كل لحظة، ومتوارٍ في كل لحظة، إنه واقعي وغائب باستمرار.

وهكذا يُفسَّر أن هذا المشروع الذي هو مشروعه، والذي يمتلك قوة تذكّره عندما يشاء، إنما يُثقل عليه بشكل رهيب بحيث أنه مسجون فيه كما في قفص، "قفص بلا قضبان". يُقال لنا: أي كائن ضعيف، وكم هو رخو، إلخ. هذا ممكن، ولكن ربما يشكّل ضعفُه جزءاً من مشروعه، إنه يغذّيه، وقد يعطيه واقعاً، وثخانةً سيتّخذ هذا المشروعُ بفضلها معنًى جديداً بل وسيحوِّل جبنَه. إن ماتيو هو أول من يشعر أن الحرية التي يتّخذها لنفسه معطَّلة. إنه يريد أن لا يعود معلَّقاً en suspens، وأن يكون له قَدَرٌ destin، وأن يؤدّي فعلاً لا علاج له. "إن كلّ ما أفعله، أفعله من أجل لا شيء؛ يبدو أن نتائج أفعالي تُسرَق مني؛ وكل شيء يحدث كما لو أني أستطيع دائماً أن أستأنف أفعالي." ومع ذلك، كلّما أتيحت له الفرصة، فإنه لا ينجح في الالتزام بجدية: فهو يردّ بـ لا على رفيقه الذي يطلب منه أن ينتسب إلى الحزب الشيوعي، وهذه الـ لا يائسة. فهل هذا جبن أم زيغ عقل أم شكٌّ في القلب؟ إنه هذا كلّه بلا ريب، لأن هذا كلّه يرافق قرارَه العميق والشكلَ والزوجة، هذا القرار الذي قد لا يكون شيئاً أبداً سوى هذا الحلم البائس لرجل عاقل، ولكنه قد يحتفظ به أيضاً من أجل اللحظة التي سيصبح فيها كل ما هو عليه، وسيمنح التزامَه ثقلَ الوجودِ نفسَه.

المأساة لا تحدث في نقاشات داخلية. كما لا يُعبَّر عنها في قصة معدومة، كما رأينا. لكنها

تُطرح على الأشياء، وتجري في العالم، وتمتزج بالواقع الخارجي كما يكوّن الماءُ الإسمنتَ مع الرمل. هنا تكمن موهبة سارتر الكبرى، تلك التي تُظهر بصورة أفضل التوافقَ الكامل بين المنظّر والروائي. إن انزعاج ماتيو وما يمكن أن يبدو على أنه إخفاقه (المؤقّت) قابلٌ للقراءة، ومحسوسٌ في الأشياء التي يلمسها، وفي الناس الذين يقترب منهم وفي الصوت الذي يسمعه. يُقال عن مرشّحٍ يُربكه خجلُه ولا يستطيع أن يخرج من سؤال: إنه يتخبّط. يجب أن نأخذ الكلمة بمعناها الخاص. إن ماتيو يتخبّط، إنه يخبط في مادة لزجة. حتى نظره يغشى وأفكاره تتلبّد. الوحل في كل مكان، وأمزجة معكّرة: رطوبة شاملة، ومزيج نتن من مادة ومن وعي، جحيم لا يُرى فيه، كما في جحيم دانتي Dante، بشرٌ متحوّلون إلى أشجار، أو كما في رواية المسخ la Métamorphose، حيث يتحولٌ وكيل تجاري إلى بنت وردان cancrelat، أما الفكر فيصبح ثخانة ولزوجة وتخويضاً في الوحول.

بطريقةٍ ما عالم ماتيو مطابق تقريباً لعالم روكانتان. فهذا يغوص بشكلٍ كامل في مادة غبارية، في واقع عديم الشكل "يصعد حتى السماء" و"يمضي إلى كل مكان" و"يملأ كلَّ شيء بمادته الجيلاتينية"؛ وبالتأكيد لا يمكنه أن يكون غير كذلك، لأن هذا هو الشرط العام للإنسان الذي يشكّل الوجودُ بالنسبة إليه هذا التدبّق في العالم. ومع ذلك يجب قول أكثر من هذا: إذا كان "مشروع" ماتيو خاصاً به، فهو طبعه الخاص به أيضاً، وهو إخفاقه الذي يُلقيه في وضع مشابه لوضع الغثيان. بأية ملامح ظهر لنا ماتيو؟ ظهر كإنسان تختلط بالنسبة إليه الحريةُ بإمكانيات فارغة، وبالحاجة إلى أن يحفظ نفسه، وينقذها. صديقه الشيوعي يصفه وصفاً جيداً جداً: "لقد أمضيتَ خمساً وثلاثين سنة في تنظيف نفسك، والنتيجة هي الفراغ. أنتَ جسد مضحك...تعيش في الهواء، لقد قطعتَ علاقاتك البرجوازية، وليس لديك أي رابط مع البروليتاريا، أنت ترفرف، أنتَ شخص مجرّد، أنت غائب". وهكذا بالضبط عُرّف شرط المثقّف البرجوازي الذي ينسحب إلى ملاذ داخلي لكي يكون حرّاً، ملاذ ثقافته وراحته الفكرية أو الجمالية أو الأخلاقية.

للوهلة الأولى، ماذا يوجد أبعد عن غرق روكانتان من هذا الحفظ المتعالي وهذا الانقطاع عن كل شيء؟ ولكن ذلك لأننا في غمرة الوهم. ماتيو يعتقد أنه يرفض، وأنه يمتنع، في حين أنه يقبل أي شيء. هو يعتقد أنه حطّم عوائقَه كلّها، وأنه تخلّص من كلّ شيء حين لجأ إلى حريته، وهو غائص حتى العمق، تائه في مستنقع شامل، وكلّما نهض، ارتفع هذا المستنقع بأسرع منه وغمر رأسه. إنه يهرب من الزواج على سبيل المثال، ولكن بالغوص بشكل كامل في "مأساة أن يكون عازباً" كما يقول كافكا. وأكثر من ذلك، فإن توفّره يضعه تحت رحمة الأشياء: إنه حر، ومأسور من كل نظرة من نظراته، مستعدّ لفعل كل شيء، ومجمَّد في مستنقع يمتصّ حركاته كلَّها ويحلّها في حمّام خفيّ من الكلس. قال في آخر صفحة من سن العقل: "لم يُعِقْ أحدٌ حريتي، بل إن حياتي هي التي شربتها." وهذا يعني أن حريته تتجرّ الآن في كل مكان، وأنها موضوعة على حافة طاولات المقهى، ومتجمّدة مع النور، ومأسورة في مزيج نظرة - إنها شيء سلبي وظليل وميت. ومن هنا يأتي هذا الانطباع العكر الذي يمنحه العالمُ، عالمُه، وهذا الشعورُ بواقعٍ اسفنجي ورخو، بواقع "يشربك"، وينحلّ فيك ويحلّك فيه. ومن هنا يأتي هذا الهاجس من الجبن الذي يصدر عن التواصلات جميعاً، والذي يجعل الورق دهنيّاً، ويجعل النور "أصفر وحزيناً وقشدي القوام" ويجعل الهواء دَبِقاً ورطباً. ومن هنا أيضاً يأتي الدور الذي يلعبه

المثليون جنسياً، المعلِنون عن أنفسهم أو الخجولون، رجال يتلذّذون مع رجال، ونساء ينجذبن إلى نساء: إنه عالم "مختلَط mixte" - نصف إناث ونصف ذكور، وحيث الرخاوة نهِمَةٌ والهمود مُلتهِمٌ، وحيث النشاط ليس نشاطَ قرارٍ إيجابي، بل نشاط غزو سلبي، وحيازة مراوغة وجيلاتينية. لا يعيش الإنسان فيها ولا يفعل: بل يسيل فيها ويلتصق. ذلك هو مقلوب هذا الغياب الوهمي التي يُريد الإنسان أن يعبّر عن حرّيته فيه.

كُتبت رواية الغثيان بضمير المتكلّم. وسن العقل رواية مكتوبة بالضمير اللاشخصي((1)) impersonnel تقريباً، مع بعض نُتَفٍ من المونولوج الداخلي، ومقاطع سريعة بضمير الغائب وضمير المتكلّم، ولكن في عموم الرواية، مهما يكن الهامش المتروك لشخصيات أخرى، فإن الرواية مؤلَّفة من وجهة نظر ماتيو: إنه يُبيّن رؤاه ويُظهِر إضاءاته بالنسبة إلى "أناه" الخفيّة، والمنحلّة في الأشياء والكائنات جميعاً. إنه موضوعي بمعنى أنه يطير أحياناً فوق وجهة نظر فردٍ واحد، ولكن لكي يتعشّق مؤقتاً مع وجهة نظر أخرى، أو لكي يُظهِر الواقعَ الغامضَ الذي يَظَلّ الوعيُ نفسه كامناً خلفه. حول طريقة التعبير هذه، تُظهر رواية التأجيل تغييراً هاماً: وهنا بالضبط المعنى الرئيس للرواية. لم يعد هناك من حبكة intrigue. والناس يواصلون امتلاك طرقهم في التصرّف ومواقفهم الفردية، ولكن أفعالهم لا تعود تغيّر الزمن بالنسبة إليهم. إن ما يحدث لهم بشكل خاص هو الانهيار الداخلي لـ شيءٌ ما يحصل، غامض وعملاق، ولحدث لا يعود بالإمكان استيعابه لأن كل شخص مأسور فيه. إن هذا الشعور بالمدة خارج الفردية la durée extra-individuelle وامّحاء مستويات الزمن، وتغيّر الصعيد والتدبير هو الذي بيّنه مالرو Malraux من قبل باقتدار كبير في روايته الأمل L'Espoir.

يغدو السرد في رواية التأجيل دوّامة، إعصاراً جامحاً، على نمط عالم باسكال Pascal: حيث مركزه في كل مكان ومحيطه في اللامكان. هناك حيث يسود، ويعكس ويشعّ الأحداثَ والأشياءَ انطلاقاً من مركز الوعي الذي اختاره مؤقتاً، ولكن هذا الاستقرار عابر؛ وعند كل مفترقِ جُمَلٍ ينتقل إلى مكان آخر ويعود إلى الدوران بشكلٍ مدوّخ حول مركز جديد يُطيعه إلى أن يغادره بهبّة ريح حقيقية إلى نقطة ثابتة أخرى وحتى مغادرةٍ جديدة. وهكذا، في خلال هذه الأيام في ميونيخ، انجررنا إلى أربع زوايا أوروبا، في الألف إعصارٍ فردي صغير التي تمثّل التقدّم البطيء والقدَري لكارثة جماعية واسعة. ننتقل بلا هوادة من بيرك Berck إلى باريس وإلى ميونيخ وإلى براغ وإلى المغرب. فعلٌ بُدئ في مرسيليا يختلط على بعد مئة فرسخٍ منها مع فعل آخر، مختلف عنه تماماً، حيث ينتهي. ردٌّ منتزَع من شخصيتها، يُتابَع في فمٍ آخر يستقبله كما لو أنه خاص به، ويتكلّم هكذا بلغة الآخرين. الصور كلّها، والمشاهد كلّها تتوالى وتتغيّر وتنتقل في تنوّعٍ لانهائي، ومع ذلك فإن ما يتشكّل هو مصيرٌ مطابَق: وسيكون القدَر غداً.

بالإضافة إلى التحكّم الذي تفترضه طريقةُ تركيبٍ كهذه، فإن مصاعب كثيرة تجعل استخدامه محفوفاً بالمخاطر. هذه القصة التي هي ليست قصة أحدٍ، تخاطر بإثارة وجهة نظر المشاهد المطلق، وبالظهور على أنها النظرة المتحكّمة، المتسلّطة والميتة التي هي نظرة الآخر دائماً. أو بالعكس، لن تكون إلا ظاهرياً قصة الناس جميعاً لأنها في كل مرة تُطرح، إنما تُطرَح على وعيٍ فردي، وإنها تتّحد مع عزلة هذا الوعي: فهي لن تتمكّن أبداً من الفرار من قدَرية وجهة النظر.

---

(1) الضمير اللاشخصي في اللغة الفرنسية "il" لا يُحيل إلى شخص بعينه، بل يُحيل إلى فاعل مُبهم. (المترجم)

إن تأليف رواية التأجيل هو مكافأة الفن. بالتأكيد، إن ما يجري فيها لا يبدو في أية لحظة مكمَّلاً بمركز المراقبة اللاشخصي بشكلٍ مزوَّر الذي هو مركز المؤلّف الخفيّ، وبالعكس، فإن قصةَ الضوءِ الكاذبِ feu-follet هذه مضاءةٌ كلَّ مرةٍ بضوء حقيقي صغير، هو ضوء وعيٍ مهتز كلّما انعكس على فضاءات أكبر فإنه لا يرى إلا نفسه. ولكن مع ذلك، ينمو لدينا انطباعٌ بأن القصة، بينما هي تنتظم انتظاماً خاصّاً حول هذه الشخصية أو تلك، إنما تعي بغموض أنها تنتظم حول مجموعة واسعة. يشعر كلُّ شخصٍ يتجسّد السرد فيه أنه يهتزّ فيه، ويشعر أنه في مكان آخر تقريباً، وأنه سرد شخص آخر، وهذا الاهتزاز، حركة دوار البحر هذه، هو كالنداء التائه والمبهم لذرةٍ مريضة تتمنّى وتخشى الخروج من ذاتها لئلا تكون إلا وسطها. ولنقل بصراحة، إننا أمام نوعٍ من التقمّص السردي métempsycose narrative، أمام نوع من التحوّلات يغوص فيها السرد ويموت ويُبعث في هجرة عابرة للحدود، كوعي نصف إلهي لا يكون حقيقياً وواقعياً إلا في مجموع تجسّداته، ومع ذلك لا يتبدّى أبداً إلا على شكل مقسَّمٍ تقسيماً مضحكاً.

في الغثيان، قلّما يلجأ سارتر إلى التقنية ومع ذلك نراه ينجح في إبعاد روايته عن كل تهديد بالمرامي المجرّدة. وفي روايتي سن العقل والتأجيل يدفع هاجسَ الفن بعيداً، ولكنه يدفعه أيضاً بعيداً عن همومه النظرية على اعتبار أن التجربة التي يصفها من المحتمل أن تكون مرتبطة بالأخلاق، حيث السبل التي يجعلنا نتبعها تتجه نحو غاية يوصينا بها أو هدف نهائي يدلّنا عليه، وهكذا فهي تخاطر بأن لا تستطيع أن تُعاد من نهايتها إلى بدايتها (ولكن هذا هو سر الرواية الثالثة).

بالمجمل، إننا نرى بشكل أفضل الآن: ليس للرواية ما تخشاه من الأطروحة بشرط أن تقبل الأطروحة بأن لا تكون شيئاً دون الرواية. لأن للرواية درسَها الأخلاقي الخاص، الذي هو الالتباس والغموض. إن لها واقعَها الخاص الذي هو القدرة على اكتشاف العالم في اللاواقع والمتخيَّل. ولها أخيراً حقيقتها التي تُجبرها على أن لا تؤكّد شيئاً دون السعي إلى استئنافه، على عدم إنجاح شيء دون أن تحضّر إخفاقه، بحيث أن كل أطروحة تنتصر في رواية سرعان ما تكفّ عن كونها صحيحة.

❑❑

الـــشابكة والـــبحث العلمي في العلوم الإنسانية

❑ د. عبد النبي اصطيف *

هل أفاد العرب المعاصرون في البحث العلمي من الشبكة الدولية، أو الإنترنت، أو "الشابكة"، كما اقترح مجمع اللغة العربية بدمشق تسمية لها؟ وهل دلّلوا من خلال إفادتهم هذه على حكمتهم في التعامل مع معطيات حضارة العولمة؟

لا جرم أن الشابكة قد قدمت الكثير من الإمكانات للباحث المعاصر، والتي ربما كان من أهمها تيسير الحصول على المعلومة، بأيسر جهد، وأسرع وقت، وقد توسعت دائرة البحث عن هذه المعلومة وتقصّي مصادرها لتشمل العالم كله بمختلف أصقاعه، ومختلف لغاته. ومعنى هذا أن الباحث سيتيسر له من خلال الشابكة معرفة ما نُشِر عن أي موضوع يهمه من كتب، وأبحاث، ومقالات، وما نُظِّم حوله من ندوات، وحلقات بحث، ومؤتمرات، وما يُعَدُّ عنه من رسائل جامعية وَما أُنجز منها، وفي ذلك ما فيه من مساعدة لايُستهان بها في الإحاطة بمصادر أي بحث ومراجعه، ومن ثَمَّ استيعاب ما نُشر حوله والبناء عليه، والإضافة إليه؛ ومعيار جودة أي بحث علمي- كما يعرف القاصي والداني- هو مقدار ما يُضيفه من معرفة إلى موضوعه.

وقد يوقع ما تقدم من حديث عن أفضال الشابكة في وهم، بات شائعاً هذه الأيام في أوساط "الباحثين" العرب، ودوائر "الإدارات الجامعية"، وانتشار انتشار النار في الهشيم في صفوف الذين يتعاملون مع البحث العلمي بشيء من الاستخفاف بمتطلباته من بنية تحتية، وتسهيلات بحثية، ومكتبة غنية، حتى أنهم يواجهون كل من يشكو من فقر أو نقص أو محدودية في وسائل البحث العلمي المتاحة بعبارة

* أستاذ في جامعة دمشق.

ذهبت مثلاً "**عليك بالانترنت التي وفرت كل شيء**"

والحقيقة أن الشابكة تُخبرك أن ثمة كتاباً ما يُعنى بموضوع بحثك: تُعطيك كل تفاصيل نشره من اسم مؤلفه، وعنوانه كاملاً، وناشره، وعنوان هذا الناشر، وتاريخ نشر الكتاب، وعدد صفحاته، وتقدم لك خلاصة عن محتواه، بل تعرض لك أحياناً فهرساً مفصلاً بهذا المحتوى، ونبذة عن مؤلفه، وقد تُقَدِّمُ له نُتفاً مما قاله مراجعوه فيه، مشيرة إلى الكلمات المفتاحية التي ينطوي عليها.

ولكن هل يمكن أن يكتفي الباحث بكل ما تقدم، ويغنيه عن العودة إلى الكتاب وقراءة واحدة من نسختيه الورقية، والإلكترونية، التي عليه أن يدفع ثمنها ببطاقته الائتمانية حتى تُرسل إليه، ويغنى بما يحتاجه منها؟

والشابكة كذلك تُخبرك أن بحثاً ما يتصل بموضوع يهمك قد نشر في مجلة محكمة، وتقدِّم لك خلاصة موجزة عنه، ونبذة مكثفة عن مؤلفه، وفكرة عن سعة انتشاره من خلال ذكر الأبحاث التي أشارت إليه أو أفادت من محتواه، وفي ذلك ما فيه من خدمة للباحث، ولكن هل تتيح لك فرصة قراءته كاملاً، أم أن عليك أن تدفع رسماً محدداً ببطاقتك الائتمانية ثمناً لهذه القراءة أو تستخدم تسهيلات البحث لدى مؤسستك التي تيسر لك الدخول إلى موقع البحث وتنزيله ومن ثَم قراءته؟

صحيح أن الشابكة قد تحتوي على نسخة من بعض الكتب الواسعة الانتشار، أو المقالات، أو الأبحاث التي نشرت منذ زمن، ولكن جُلّ ما يتيسر من مواد بهذه السبيل، غالباً ما يكون قد انتهى مفعوله من الناحية المعرفية، أو أنه لم يعد حديثاً أو راهناً، أو قد تم تجاوز ما فيه من معرفة وعلم، ولذلك لا مانع من إتاحته على نحو واسع لجمهرة القراء، ومجاناً، ومن ثم فإن فائدته للباحث الذي يسعى إلى أن يكون بحثه راهناً تكون محدودة أو ربما معدومة.

وصحيح كذلك أن الشابكة تُعرفُك الباحثين الذين يعملون في ميادين اهتماماتك البحثية وتطلعك على اهتماماتهم وبحوثهم، وربما تيسر لك فرصة التواصل معهم، بل قد تمنحك فرصة التعاون معهم في إنجاز بحث من البحوث، وهو ما باتت تحرص عليه الجامعات المتقدمة، ومراكز الأبحاث، والمؤسسات العلمية، ولكنها بالتأكيد لا تبذل لك أبحاثهم أو كتبهم مجاناً، وعليك أن تدفع ثمناً لكل ما تحتاجه منها، لأن حقوق النشر غالباً ما تكون منوطة بالناشر، وليس المؤلف، وهو ما تبينه صاحب هذه السطور عندما سعى إلى الحصول على نسخة ورقية أو إلكترونية من بعض أبحاثه المنشورة بالإنكليزية في المجلات الدولية المحكمة، وطُلِب منه أن يدفع مقابل تنزيل أية مادة، ما يعادل أحياناً ثمن كتاب بغلاف ورقي، ولم يشفع له في ذلك أن هذه الأبحاث مدرجة تحت اسمه.

وصحيح أن الشابكة تحيطك علماً بما يُعدِّه طلاب الدراسات العليا في مختلف الجامعات من رسائل جامعية وما أنجز منها، ولكنك لن تستطيع قراءة أي من هذه الرسائل دون أن تحصل على إذن من صاحبها أولاً، وقبل أن تدفع رسماً محدداً للحصول على نسخة منها ثانياً.

ومن المعلوم أن ثمة شركات تقوم على تقديم هذه الخدمات الكترونياً، وورقياً، لكل من يقصدها مقابل رسم محدد يدفعه مسبقاً ببطاقته الائتمانية، أو بصك يرسل بالبريد، أو باشتراك شهري أو سنوي، أو من خلال مؤسسته التي تدفع اشتراكاً تتاح به فرصة الحصول على هذه الخدمات للمنتسبين إليها: أساتذة وباحثين وطلاباً وربما زائرين.

ومعنى هذا أن البحث العلمي المعاصر أصبح في الواقع أكثر صعوبة بالنسبة لأي باحث جاد، إذ عليه أن يحيط بكل ما سبق إليه من أبحاث ليس على مستوى بلده، أو إقليمه فحسب، بل على مستوى العالم بأسره، وسواء أكُتب بلغته الأم أم باللغات الأخرى، حتى يكفل لأبحاثه الحد الأدنى من كفاية الاطلاع على مصادره ومراجعه، وهو ما يتطلبه عادة المحكِّمون، والذين غدوا في غاية المهارة عند تدقيقهم لما يقدَّم من بحوث، ومن ثم الإشارة إلى مدى استيفائها لمصادرها ومراجعها. ومن الجدير بالذكر أن الشابكة باتت تقدم خدمة أخرى للباحثين هي خدمة الترجمة التي تقدمها محركات الأبحاث مجاناً، وإن كانت بحاجة دائماً إلى مدقق، إذا ما شاء الباحث أن يستند إليها في أبحاثه ويقبس منها معلومة أو رأياً.

والإحاطة التامة الشاملة قد لا تكون متيسرة للباحث، وعندما تتيسر قد تكون مُكلفة من حيث الوقت والجهد والمال، ومن أين لباحث العالم الثالث أو الدول النامية أن يفي بمتطلبات البحث العلمي وهو لا يملك الوقت (الذي ينفق جلَّه في التدريس والتصحيح وتدبُّر شؤونه الإدارية) أو المال (إذ غالباً ما يُكتفى بتقديم الحدِّ الأدنى له والذي ينهض بنفقاته الأساسية ويُمَنُّ عليه به دوماً)، مع أنه مستعد دوماً لبذل الجهد، وما تبقى لديه من وقت، ولو كان ذلك على حساب صحته وأسرته وحياته الاجتماعية.

وربما كان من الإنصاف الإشارة إلى أن **مديرية البحث العلمي في جامعة دمشق** قد يسّرت بعض الخدمات البحثية من خلال خط تواصل مجاني مع الشابكة على مدى 24 ساعة، ولاسيما إمكانية تنزيل الأبحاث العلمية المنشورة في الدوريات المحكمة، ولكنها لا تتيح قراءة الكتب الحديثة العهد بالصدور ولا القديمة منها، فتلك خدمة تتيحها عادة المكتبات الجامعية التي تعنى بالحصول على كل ما هو جديد منها، ومكتبتنا إذا ما أردنا الصدق لا تقدم ما يليق بجامعة عريقة عراقة جامعتنا. ولكن ينبغي الإقرار من جهة أخرى أن البيئة التي يُمارس فيها الباحث نشاطه في **جامعة دمشق** ليست بيئة تمكينية على الإطلاق، والباحث غدا مجرد مدرس يُلقي المحاضرات ويعدُّ نماذج الأسئلة، ويقوم بتصحيحها، مما أبعده عن دائرة البحث العلمي الذي يقتضي درجة كافية من التفرغ. علماً أن القوانين (ولاسيما قانون التفرغ) تسمح بالتفرغ للبحث العلمي، غير أن الحاجات التعليمية تجعل الإدراة الجامعية تميل إلى تجميد العمل بهذه القوانين، متناسية أن تصنيف الجامعات ومعايير الجودة فيها يستندان إلى ما تنتجه هذه الجامعات من أبحاث علمية، ولا يعيران أي اهتمام لعدد الطلاب أو غير ذلك من المعايير التي تتبناها جامعاتنا التي لا تجد لها ذكراً في هذه التصنيفات، لأنها خارج هذه الدائرة عندما يأتي الحديث فيها عن البحث العلمي.

ومما يؤسف له بحق أن ما تقدم من صعوبات ومشكلات وبيئة تمكينية ضعيفة للبحث العلمي في الوطن العربي عامة، وسورية خاصة، قد أغرت بعض العاملين في ميدانه بالإفادة من الشابكة في "تلفيق" البحوث، من خلال آلية النسخ واللصق، إذ ليس على المرء عندها غير أن يلجأ إلى الشابكة حتى يقِّمش بحثاً مما يتيسر له من بحوث على هذه الشابكة مستعيناً بمحركات البحث، غوغل، وياهو، وغيرهما. وهكذا بتنا نقع على نحو متنام على بحوث مستمدة من مواد من الشابكة، لا فضل لمن يوقعها باسمه سوى تحريرها بعد "ضمّها" في "بحث" يعنونه على نحو يُعَمّي فيه على مصادره،

التي لا تخفى على المطّلع الخبير على المحتوى بالعربية وسواها من اللغات. وبمقدار السهولة التي تتم فيها فبركة "البحوث" و"تلفيقها" بات من السهل على المقيِّمين والمحكِّمين العثورُ على أصول هذه "البحوث" ومصادرها.

وربما كان من الجدير بالذكر أن بعض المؤلفين المعاصرين الذين يهمّهم حجم كتبهم، وكثرتها، باتوا يلجؤون إلى الأسلوب نفسه مستعينين في ذلك بالعاملين في مجال الهندسة المعلوماتية، وغدوا على تحرير ما يُجمَع له قائمين، ليخرجوا على الناس بكتب "مفبركة" و"ملفقة"، ليس لهم فيها إلا التحرير والتنقيح بعد الجمع والتبويب والضمّ أو التأليف، ولكن ليس بالمعنى الذي ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني.

والسؤال الذي سوف يراود خاطر كل غيور على البحث العلمي في القطر العربي السوري والوطن العربي، هو ما العمل الذي يمكن أن نواجه به هذا الواقع؟ وكيف السبيل إلى الإفادة الصحيحة والسليمة والمعافاة من الشابكة في البحث العلمي؟

والحقيقة أن ثمة وسيلة مباشرة لذلك هي تيسير الدخول إلى المواقع البحثية في مختلف الحقول المعرفية وإتاحته مجاناً للطلاب الجامعيين والأساتذة والباحثين عامة، وتوفير البنية التحتية التي تساعد على الإفادة من الشابكة، من مخابر، وأدوات تسجيل، وطباعة وغيرها.

وأما الوسيلة غير المباشرة فتكون في تحويل المكتبات الجامعية والبحثية إلى مكتبات رقمية، وتحفيز البحث العلمي في الجامعات ومراكز الأبحاث بضخ المزيد من المال وبذل المزيد من الدعم للعاملين في هذا الميدان. وذلك بتخصيص مكافآت مادية للبحوث الأصلية المنشورة في مجلات محكمة مرموقة، ومنح أصحابها ترفيعات استثنائية، وزيادة رواتبهم، وتفريغهم كلياً أو جزئياً للبحث العلمي. ولنتذكر في هذا المقام مقولة تنقل عن الإمام الشافعي: "لو سئلت عن بصلة ما تعلمت مسألة".

وثمّة توجّه واعد في أوساط الباحثين الشباب، يدعو إلى نبذ احتكار المعرفة من جانب منتجيها، ويروّج للتخلي عن مقولات حقوق الملكية الفكرية، ورأس المال الفكري وغيرها مما يراه من المعوقات الخطيرة في تنمية المعارف الإنسانية، متبنياً ما اصطلح عليه بالمصدر المفتوح open source الذي يجعل من المعرفة بحيرة تسمح لكل من يقصدها بأن يستمد منها ما يشاء، ويرفدها بما يشاء دون حدود أو قيود. ولكن هذا التوجه بحاجة إلى خلق الآليات الضرورية التي تُنظِّم عمليتي الصدور والورود، والأخذ والعطاء، والاستمداد والرفد، فالعلم صفة من صفات الله العالم والعليم، ولذلك فإنه يتمتع بصفة القداسة لدى من يؤمن به، ومن الضرورة بمكان أن يتعامل الناس به بورع شديد، وإخلاص أشد، وأن يجعلوه خالصاً لبلوغ الحقيقة وتمجيدها.

❑❑

أسماء في الذاكرة ..

ـ سعد الله ونوس .... شـــاهر أحمـــد ناصـــر

سعد الله ونوس

❑ شاهر أحمد نصر *

"إن كتمت وأخفيت عشت وتكرمت. وإن صدقت وكشفت نبذوك وأخرجوك منهم"... "لا أحتاج إلاّ إلى الحقيقة وأطلب من المفتي أن يساعدني على كشفها"... "الحقيقة هي ما وافق أهواء السادة، وما انقادت إليه العامة انقياد الأعمى"، حيث الكل يتحدث عن الحرية، ويعني بها حريته في قمع خصومه". (طقوس الإشارات والتحولات)

"ليس سهلاً أن تطلب غزواً أجنبياً دون تقدير جيد للموقف. أنت تعرف ماذا يعني الجيش الغازي عندما ينتصر. إنه خراب طائش، قد تستحيل السيطرة عليه.

الوزير: ولكن الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويجهز لنا كرسي السلطة. فماذا يهمنا بعد ذلك بالتأكيد سيكون هناك خراب. لن يدخل الجيش بالدفوف والغناء، ولن يوزع الورود والعطور. هذه حرب.. سيقتلون ويخربون. طبعاً لن يبقى من ذرية الخليفة حَيٌّ، وستصبح قصوره خرائب، كما لن يوفروا المدينة. هي الأخرى سينهبونها. على أي حال هذه ضريبة الانتصار.

أما نحن فماذا يخيفنا ؟ ليدعموا لنا السلطة. فهل نطلب أفضل من ذلك". (سعد الله ونوس ــ رأس المملوك جابر(1971)ــ الأعمال الكاملة ـ المجلد الأول. ص168) هل تحتاج هذه الأسطر التي كتبت في سبعينيات القرن العشرين إلى تعليق؟ أم أنّ الحياة هي أكبر وأدق المعلقين؟ ومن هو هذا الكاتب الذي استشف برؤيته المميزة خطراً حصل بعد ثلاثة عقود من كتابتها؛ ألا وهو غزو العراق، واجتياح بغداد، وما جرّ من مآس إلى العراق والمنطقة؟...

إنّه: سعد الله ونوس!

تحمل مسيرة حياة سعد الله ونوس في طياتها بذور الثورة الواعية على التخلف، وعلى الاستبداد، والظلم، والقهر، والعدوان، والاستغلال بكافة أشكاله. وما أن يذكر اسمه حتى تقفز إلى الذاكرة صور الإقدام، والشجاعة، والجرأة، والإبداع، والصدق، والتجديد في الفكر، وفي المسرح، وفي الحياة.

* روائي وباحث من سورية.

المسرح والجمهور:

مسرح سعد الله ونوس هو مسرح الجمهور، وقد حدد الخطوط العريضة لمسرحه في "بيانات لمسرح عربي جديد" نشرتها (مجلة المعرفة ـ عدد تشرين الأول 1970): حدد فيها ضرورة:

1 ـ البدء من الجمهور، المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح: تبلوره، وحل إشكالاته هو "الجمهور".،وأنّ 2 ـ البداية الصحيحة للمسرح العربي: كمنت في حس الرواد الأوائل العميق بالجمهور، وجرأتهم على وضع الحلول لما كان يعترض تجربتهم المسرحية الوليدة. 3 ـ مؤكداً أنّ المسرح عمل جماعي.، و4 ـ ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ... 5 ـ غير متغافل عمّا هو مطلوب من المتفرج". (الأعمال الكاملة ص17 -39) هذا لا يعني استسلامه إلى حالة الجمهور، وأنّ الجمهور سيسير مع المسرح بهذه البساطة بل على العكس تماما: " وصلنا وسعد الله ونوس ـ كما يقول علاء الدين كوكش ـ إلى قناعة: إنّ هذا المسرح الذي نطمح إليه ـ الذي يجب أن يساهم في تغيير الناس ـ لن تقف في وجهه السلطة فقط والأنظمة القائمة، بل والناس الذين يتضررون من هذا التغيير... الذين يستندون إلى بنيان مجتمع قائم بأفكاره وقناعاته منذ مئات السنين، وهذه الأفكار والقناعات سوف تقف عائقاً في وجه التغيير، حتى من خلال الناس الذين لهم مصلحة في التغيير. (الأعمال الكاملة ـ ص744) ويدل اهتمام سعد الله ونوس صاحب مشروع الحداثة بالماضي، وخوضه في الوقت نفسه في قضايا الحاضر، والمستقبل على النظرة متعددة الأبعاد التي امتلكها، ووضعه مجمل إحداثيات الزمن خدمة للفكرة التي يراها مفيدة لتطور وتحضّر الإنسان... فحاول في المنمنمات أن ينتقد القوى الفاعلة في الحاضر باستحضار الماضي نقدياً. قد نتفق، أو نختلف مع وجهة نظره النقدية لابن خلدون، لكنّنا نعترف بأنّه يطرح أسئلة، ويجعلنا نعيد طرح الأسئلة على مختلف المستويات الاجتماعية...

لقد حمل سعد الله ونوس، كما قال نوار نصر: "الوطن بين ضلوعه"، وحمل في حناياه حبّاً، وجمالاً، وفرحاً، وتوقاً للحرية، كما حمل شجوناً، وهواجس كبرى تتصل بحياته، وبحياة شعبه، والإنسانية، وبما لاقى من حبّ من أناس جميلين، ومن مآسٍ سوداء سبّبها له، وللإنسانية، أناس أشرار أشقياء استباحوا القيم الإنسانية، قيم العدالة، والحرية، والكرامة مستغلين سلطاتهم، وسلطات التخلف، والاستبداد، والفساد؛ فلم يأت عنوان مسرحيته الأولى "ميدوزا تحدق في الحياة" عبثاً، أو من فراغ، بل جاء تلخيصاً وإيجازاً لعمق هواجس باحث في الوجود والحياة، وستبقى هذه الهواجس تلاحق، وتقلق وجود هذا المفكر والكاتب المسرحي الفذ طوال حياته... فاغتنت مسرحياته بالحديث عن معالجة القضايا التي تقلق الإنسانية، كمعالجته لمسألة الظلم في مسرحية "الجراد"، وقضية الفقر والتشرد في مسرحية "جثة على الرصيف"، ومسألة الرجولة، في "عندما يلعب الرجال"، والنفاق في "لعبة الدبابيس"، والخوف من السلطة الاستبدادية في "الفيل يا ملك الزمان"... واضعاً الفواصل والنقاط العلامة الفارقة بين مسرح التنفيس الذي انشغل به بعض اللاهثين وراء الثروة ورضى السلطات، والحياة السهلة، وبين مسرح جاد، أقرب إلى المسرح السياسي اهتم به سعد الله ونوس مع كوكبة من الكتاب والمسرحيين الثوريين التقدميين، الذين ربطوا مصيرهم بمستقبل شعوبهم، غير آبهين بمنصب، أو بثروة، أو جاه لدى سلطة... فكان أديباً مرموقاً جاداً، متفانياً في الدفاع عن المثل الإنسانية، مثل الحرية، والكرامة، والعدالة، وفي سبيل بناء الإنسان، وتعميق إنسانيته، وإغناء حياته بالفن الجميل، والعمل المبدع، والثقافة الإنسانية المتحضرة، جاهداً إلى جمع وإثراء

معرفته بمجمل التجارب المسرحية العالمية القديمة والحديثة، وصبها خدمة لمسرحه التجديدي... متعمقاً في أغوار النفس البشرية، باحثاً عن أسباب التحولات والتغيرات التي تطرأ على الإنسان، خاصة محبّ السلطة، فتجد الأمر المهم والرئيس بالنسبة للملك الجديد، في مسرحية "الملك هو الملك": هو العرش... فتتبدل مواقف الرجل من قوى الشر، ومصارعة تلك القوى، التي قد تفقده هذا العرش، فيتناسى آراءه ورؤيته الأصلية لتلك القوى وممثليها، كما يتناسى انتماءه الأصيل إلى بيئة اجتماعية تمتلك رؤية وأحلاماً تختلف عن أحلام التمسك بالعرش والسلطة، فيفترق ويغترب عن أصله، إلى حد تجاهل أقرب الناس إليه كزوجته وابنته الفقيرتين، وهو قابع على عرش الحكم...

منارة تنويرية:

جسّد سعد الله ونوس إحدى المنارات التنويرية المرموقة في البلاد العربية. تشهد على ذلك أعمالُه المسرحية المميزة، وبصماتُه المميزة في الإبداع المسرحي العربي. إنّه مجددٌ مبدع في المسرح، وواحدٌ من المبدعين الذين صانوا فكرهم وكرامتهم الأدبية والشخصية الذاتية في وجه أعتى التحديات. وهو مثال الأديب الفاعل، على الصعيد المسرحي والثقافي والاجتماعي... فهو "يقول: (وقد كررت مراراً أني لم ألجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأت إليها تلبية لهواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي من الناحية الحضارية، وإنما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها، بحثاً عن تقاليد أكبر كنت أريد أن أتواصل مع جمهور واسع، وكنت أريد أن يكون مسرحي حدثاً اجتماعياً وسياسياً يتم مع الجمهور). والمهم عند ونوس أن يكون المضمونُ أداة تعليم وتنوير، عن طريق طرح القضايا التي تهم المواطن، ودراستها، وتحليلها بشكل يضيء الجوانب الخفية فيها، ومن ثم تحفيزهم على العمل لتغيير واقعهم نحو الأفضل. وقد أدرك في خضم ذلك أن نسخ التجارب المسرحية الأوربية لا نفع فيه، كما أنّ الانكفاء على الذات والبحث عن الأصالة في التراث وحده يبدو ساذجاً. المهم عنده أن نبدأ في تجريبنا من المتفرج ذاته. وهنا يكمن الفعل الثقافي الإبداعي عنده طارحاً دور المثقف في المجتمع". (علي دياب كلنا شركاء 16 /2004/5). وتعد مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تحولاً هاماً، وتجديداً سيبقى يرافق اسمه في المسرح العربي كباحث وفاعل لإيجاد علاقة تفاعلية بين المتفرج وخشبة المسرح، عرى في هذه المسرحية التي كتبها عام 1968، ونشرت للمرة الأولى في مجلة مواقف، الهزيمة وشرح أسبابها التي تدل على أن المجتمع منهارٌ من الداخل، وهذا ما يفسر القول الذي نقل عنه:"وأنا أمضي في كتابة المسرحية لم أفكر بأصول مسرحية، ولا بمقتضيات جنس أدبي محدد. لم تخطر ببالي أية قضية نقدية كنت فقط أتصور، وغالباً بانفعال حسي حقيقي، أني أعري واقع الهزيمة وأمزق الأقنعة عن صانعيها". (علي دياب كلنا شركاء 2004/5/16)

تابع سعد الله هذا النهج في "سهرة مع أبي خليل القباني"، ومسرحياته التالية مازجاً بين كرسي الحكواتي، وهو أول شكل من أشكال التفرج الحكائي العربي، وبين أحدث الأساليب المسرحية التي كان ضليعاً في معرفتها وإتقانها سواء نتيجة دراسته في فرنسا، أو نتيجة اطلاعه على ذلك الكم الهائل من المصادر المختصة بتطور فن المسرح... وهذا ما دفع بعض النقاد إلى الحديث عن رغبة سعد الله في إنشاء مسرح ديمقراطي عربي على أنقاض ديمقراطية المسرح الإغريقي... وقد يكون الواقع السياسي والاجتماعي المقيد من أهم الأسباب التي أعاقته في إبداع أشكال إخراجية غير تلك التي سمع بها أو رآها، هي ذات الأسباب ـ كما يقول أولئك

النقاد ـ التي عانى منها أبو خليل القباني ولكن بتجليات أكثر خفاء.

ما بعد الصمت:

عرف سعد الله ونوس بعد الصمت الذي استمر عقداً من الزمن تطوراً وتحولاً في أسلوب تفكيره، والمواضيع التي طرقها... وليس مصادفة أن يترافق صمته مع البريسترويكا التي عاشها الاتحاد السوفيتي، وكما جاء في "قدس الأقداس": "البريسترويكا قتلتنا، وأعطتنا عمراً جديداً"، ألقت البيسترويكا بظلالها على الماركسين في مختلف أصقاع العالم، جعلتهم، إن لم تكن قد أجبرتهم، على الصمت فترة، كمن تلقى صدمة، أخلت بتوازنه، ومع استعادة التوازن، ظهر أسلوب تفكير جديد، و بعض ما كان يراه الماركسيون محرماً أصبح شرعياً، بل ضرورة، ولم يكن الكاتب والمفكر الماركسي سعد الله ونوس، بعيداً عن هذا التأثر، ويظهر ذلك في اعترافاته في الحوار الذي أجرته معه مجلة "الطريق" اللبنانية (العدد الأول لعام 1996) حيث قال: "كانت لدي أوهام على كل المستويات... كنت أفرض على نفسي نوعاً من الرقابة الذاتية، رقابة داخلية قوامها، كما كنت أتوهم، تغييب الثانوي لصالح ما أعتبره قضايا مهمة... كنت أشعر أنّ المعاناة الذاتية، أو الخصوصيات الفردية أمور (بورجوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تنحيتها... كان اهتمامي منصباً على وعي التاريخ... لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية، أشعر دوماً أنني لست في جلدي..." (الأعمال الكاملةص757) كما تجلى هذا التأثر، فضلاً عن معايشته مرض حركة التحرر الوطني، والمرض الاجتماعي، فضلاً عن المرض الجسدي، في انتقاله في "نصوصه المسرحية، إلى تجربة روحية، تمزج بين الصوفية والسريالية، عبر مفهوم "امتلاك الجسد للحقيقة"... فكتب نصوصاً تتأسس على "قراءة الجسد ـ كموضوع للحقيقة ونواتها العميقة ـ في تعارضه مع الظاهر السائد، وفي تحركه خارج الأعراف القيم والشريعة". (عبلة الرويني ــ ص743)، أي إنّه "وصل إلى "قول" جديد، سواء من حيث الموضوعات أو شكل تقديمها. وكانت البداية "الاغتصاب"، ثم تواصلت في "المنمنمات"، و"طقوس الإشارات والتحولات"، و"يوم من زماننا"، و"أحلام شقية"، و"ملحمة السراب". لقد "انغسل"، في المرحلة الجديدة، كما يقول، من الأوهام. أصبح في مواجهة أسئلة مختلفة عن السابق، ربما أصغر، لكنّها مرهقة ومؤرقة، وهو يريد أن يشرك الآخرين في هذه الأسئلة، أن يورطهم، كي يواجهوا أنفسهم قبل أن يواجهوا القضايا الكبيرة، لأنّ القضايا الكبيرة لا يمكن أن تواجه إلاّ من خلال شجاعة داخلية تتجاوز الزيف والنفاق والرغبات أو الشهوات العارضة.

في مواجهة النفس، إلى تأمل عالمها الداخلي... لا يتردد، سعد الله، في مسرحياته الأخيرة، في إبراز الأصداء المعذبة، وإطلاق الأفكار والمشاعر الخاصة بالذات، الأمر الذي ما كان يَحسُن أن يظهر، أو أن يعبّر عنه في مسرح جاد، تحت زعم أنّها لا تعني الآخر، وليست لها صلة بالحقيقة، مع الإشارة "أنّ الحقيقي، كما يؤكد في المرحلة الجديدة، هو غنى الإنسان". (عبد الرحمن منيف. مقدمة الأعمال الكاملة ص12)

الانحياز إلى الحبّ والحرية والجمال:

يتدخل المسرح الجاد في مختلف جوانب الحياة، دون أن يعدم اللمسات الجمالية الفنية، ويغوص الكاتب المسرحي المتميز في أعقد القضايا التي تقرر مصير شعبه، معبراً عن القلق الذي يطغى على المتلقي نتيجة لهذه القضايا، ولعل مسرحية "ملحمة السراب"، هي مثال على محاولة الكاتب القبض على جوهر وأبعاد اللعبة

الاقتصادية التي تتحكم بمصير البلاد والعباد... تعكس مسرحيته "ملحمة السراب"، التناقض والصراع بين واقع مجتمع يطغى الفقر على أبنائه، وبين انفتاح اقتصادي، يأخذ شكل المشروع السياحي، ليصور الانفتاح على أنّه فتح الآفاق أمام متع الحياة وأفراحها، حتى ولو كان ذلك على حساب الجمال الطبيعي للأرض والحبّ...

يتبنى الكاتب موقفاً منحازاً في صالح حماية ما يراه جميلاً مثرياً للحب.

ينتقد البعض هذا الانحياز مبينين أنّ سعد الله داعية للحداثة، والعمل السياحي هو نتاج حداثوي، وليس بالضرورة أن يلغي الحب، أو الأغنيات القديمة، بل يساعد بما يوفره من غنى وتنوع على مكاشفة الإنسان لرغباته وتطلعاته... و(يتابعون قائلين إن) الخوض في مثل هذه القضايا يحتاج إلى شخصيات ذات وعي أعمق بالوجود لا يبدو أنه كان متوافراً لدي شخصيات المسرحية، التي انقسمت إلى فئة مقبلة بشراهة لتبني هذا المشروع، وما يتيحه من متع عديدة، وبين زاهد به وبالحياة كلها، دون وجود تفسيرات مقنعة لأبعاد وعمق وجذور الصراع، التي ربما يلعب غياب القانون وطغيان الفساد المستشري دوراً في تأطيرها في أطر ضيقة... ويرى آخرون أنّ "في مسرحيته الجديدة "ملحمة السراب" يبلغ ذروة التحريض والتعبئة ضد الفساد والإفساد والطغيان، ضد النظام العالمي الجديد، ضد هذا التحالف بين السلطة والمال ورجال الدين والضعف البنيوي المريع في المجتمع المتخلف والمقموع. يكتب بوجعه، ويتقصد أن يوجعك، أن يعرض عليك صورتك الحقيقية في مرآة رؤاه المستقبلية". (طلال سلمان ـ ص745) ربما احتاج النص إلى جهد أكبر، للغوص في تفاصيل الواقع وحتمية التغيير في الحياة، كيلا تبدو بعض المواقف ضيقة مباشرة... لكن هذا لا يلغي أهمية القضايا التي تطرقها المسرحية لتوعية المتلقي، ودق ناقوس الخطر من همجية القادم تحت يافطة حداثوية...

أقوى من الحجب الصفيقة:

جرت محاولات لإسدال حجب صفيقة على الأديب سعد الله ونوس، كتلك المحاولات التي شملت كثيراً من المبدعين العلمانيين التنويريين. وخير من وصّف هذه الحالة الدكتور طيب تيزيني، في مقدمته لكتاب الشاعر يوسف بلال "هكذا رأيت عبد المعين الملوحي"، والتي جاء فيها: "إذا بقينا في حمص، سنستعيد في الذاكرة أسماء مثل وصفي قرنفلي، وعبد البر عيون السّود، وسامي الدروبي، كي ننتج تصوراً حول مدى القصور، والتقصير الفادح في حقل البحث في إنتاج هؤلاء وأمثالهم. ولعل عاملين اثنين كمنا وراء إسدال حُجب صفيقة على هؤلاء جميعاً، ووراء محاولة إقصائهم عن المشهد الأدبي، والشعري، والفكري السوري، والعربي. أما العامل الأول فيتمثل في أنّهم جاءوا ـ عموماً وإجمالاً ـ في مرحلة هيمنت فيها على منابر الثقافة، وأقنيتها وتسويقها، بل على القرارات التي تُتخذ بشأنها، فئات من المثقفين "العاملين في جهاز، أو آخر" ممّا نطلق عليه "الدولة الأمنية". ويأتي العامل الثاني متمّماً للأول؛ ويتمثل في انهيار المشروع العربي الديمقراطي، بالتوازي مع الانهيارات الصغرى والكبرى، التي راحت تجتاح العالم شيئاً فشيئاً... لقد ظهرت "الخيانة الثقافية" لتجتاح ما عمل على تأسيسه رواد مثقفون وطنيون، وقوميون ديمقراطيون. وكان في مقدمة مهماتها، على الأقل، إقصاء الأدباء والشعراء والمفكرين من حلبة الإنتاج الثقافي، وتهميشهم، ومحاولة اجتثاثهم من ذاكرة المتلقي العربي وواقعه".

لم يكن سعد الله ونوس بعيداً عن تلك النوايا والمقاصد... ولعل مراحل غربته تشهد على ذلك. لكنّه لم ينكسر، بل زادته كل التحديات

إصراراً على الإنتاج والإبداع، واضعاً مثل الحرية، والجمال، والعدالة والحبّ، وحب الوطن، نبراساً لإبداعه. فتنامت إبداعاته المسرحية مع الأحداث الجسام التي عاشها الوطن، والتي تعيشها الإنسانية، لتصبح مسرحياته مرآة العصر الذي عاش فيه، تلونها هوامشٌ وظلالٌ من التراث، وفتحٌ في المستقبل... توحدت فيها هموم الإنسان العادي، مع هموم الشعب، وهموم وأحلام وطنٍ تزداد محاولات إركاعه، ونخر بنيانه من قبل طغم وطوابير فاسدة مفسدة تتغلغل ذيولها في الداخل والخارج، فضلاً عن الهموم الإنسانية العامة؛ مع معالجته لمختلف قضايا الفساد في "يوم من زماننا"، هذا الفساد الذي يلوث أطهر القيم الإنسانية ألا وهو الحبّ.

المرض والغوص في البعد النفسي:

"بدا ونوس في تلك المرحلة التي كان يقاتل فيها المرض، كمجاز عن اليأس السياسي والهزائم المتواصلة، أكثر عفوية وطلاقة في تصور البناء الفني والقالب الدرامي. وبدا مشغولاً ببلوغ أقصى درجات الصدق مع الذات، بعيداً عن جدران الايدولوجيا العازلة... وركّز بجرأة مفاجئة على المحظور الأخلاقي، والمسكوت عنه في المجتمعات العربية". (بيار أبي صعب صحيفة الأخبار 2007/5/15) وأخذ يغوص في القضايا النفسية المعقدة للإنسان، والمجتمع، محاولاً فك ألغازها في "طقوس الإشارات والتحولات" هذه المسرحية التي تشي بتعقيدات جمة يحاول المبدع معالجتها، غير غافل عن الاهتمام بثقافة الجسد، والرقص مهذبها... في مسرحية استحوذت العلاقة بين المرأة والرجل على مؤلفها ـ كما يقول نديم الوزة ـ "ولكن برؤية أكثر حراكاً من المسرحيات السابقة على الرغم من أنها مستمدة من تاريخ العرب ما قبل النهضوي، وهي مسرحية تحاول، إذا ما أمعنت التفسير في احتمالاتها، أن توضح أهمية الاهتمام بثقافة الجسد، بطاقاته الفنية كالرقص مثلاً، باعتبارها حاجة طبيعية ينبغي أنسنتها بعيداً عن طقوس الإسراف، أو الزهد في التعامل مع حاجات الإنسان الأساسية ومنها الجنس، وإلاّ راوح المجتمع في الدوران حول حلقة المحرم والعصيان المستتر فيها، ولكن سعد اللّه ونوس رصد هذه الحلقة عبر ظاهرتين معاكستين: الأولى هي ممارسة السادة الرجال للجنس مع خادماتهن قبل بلوغهن، وتحويلهن، بالتالي، إلى عاهرات يعترف المجتمع بشرعية وجودهنّ في وسطه، والثانية هي المكاشفة في العلاقات الجنسية المشبوهة، حتى الشاذة منها، لاتخاذ هؤلاء السادة من الغلمان مناهل جنسية، ولكن بما يكفل التراتبية الاجتماعية بين السادة والخدم، أو العاهرات، من جهة، والهيمنة الذكورية، من جهة أخرى.

لكنّ المسرحية تفترض اختراقاً لهذه التراتبية كأن تقوم امرأة من السادة ـ وتحت رغبة عارمة لجسدها لم يشبعها زواجها من رجل سيد اعتاد معاشرة العاهرات، هو نقيب الأشراف ـ بالانطلاق والتحرر، أو بالتحول من امرأة سيدة إلى غانية، أو عاهرة تبيع جسدها، ملبيّةً بذلك أصداء أصوات عاشتها من خلال اغتصاب أبيها وأخوتها الذكور للخادمات في حرمة البيت الذي ولدت وتربت فيه، مع ملاحظة أن هذه المرأة أبدت رغبة في الرقص أكثر من الجنس لتسويغ تحولها هذا، ولكن ماذا تفعل إذا ما ارتبط الرقص بالعهر في مجتمعها؟ طبعاً هذا المجتمع سوف يتصدى لهذه الظاهرة الجديدة بالمفهوم الطهراني ذاته، فيتم إصدار فتوى بتحريم البغاء لُتقتلَ المرأة على يد شقيقها الأصغر، بينما يُقتلُ زوجها شهواتِ جسده عن طريق الزهد والتصوف. فتكتمل بذلك حالة الفصام الشرقي بين ما هو ظاهر، وما هو مخفيّ، بين تقشف الروح، وشهوانية الجسد، بين حلال الرجل، وحرام المرأة...

آراء نقدية:

يرى الأستاذ نديم الوزة أن "طقوس الإشارات والتحولات" تتضمن أفكاراً "مرتبكة ومربكة لا تؤسس إلا لحكايتها التي تحاكي واقعاً تدعي أنها تنتقده، كأن سعد الله ونوس، دخل حقاً نفقاً مظلماً لا نهاية لالتواءاته وتعرجاته" ... وانطلاقاً من هذه النظرة النقدية أرى أنّه من المفيد التوقف عند الرؤية النقدية لبعض دارسي مسرح سعد الله ونوس، والاستفادة من تلك الانتقادات، لتعميق الأسس الجوهرية لبناء المسرح فكرياً وفنياً وأسلوباً... وفي هذا المجال استوقفتني الآراء النقدية لمحمد الوزة، في قراءته لمسرحية، "منمنمات تاريخية" التي شكلت، كما يقول "استجابة لهزيمة الواقع أكثر من رغبة في تخطيها، وهي إن كانت تحمل في معظم مستوياتها عرضاً لأشكال الهزيمة، كما هي أعماله الأخرى، بما لا يدعو إلى مزيد من التفكر، إلاّ أنّ سؤالها أو امتحانها للمثقف، أو العالم ربما قد جاء سؤالاً نافلاً، وربما في غير محله، على اعتبار أن مفكراً وعالماً مثل ابن خلدون يتمثل منظومة فكرية لم يُستنفد قولها ومفعولها، وحسب، بل هي بشموليتها وبراغماتيتها، قد لا تصغي كثيراً إلى ما يصغي إليه سعد الله عن أخلاقية القول ودلالة ما يفعله قائله، بمعنى أن أهمية ابن خلدون تكمن في أنه استطاع أن يكتشف علماً كان يستطيع العرب الإفادة منه، لو أرادوا، بينما تتباكي مسرحية "منمنمات تاريخية" على ما حصل للعرب، وعلى ما يحصل لهم، ولم يكن بوسع ابن خلدون أن يرده، لو ترك قلمه، وامتشق سيفاً ليموت داخل أسوار دمشق، أو قلعتها؟! أما أن تحتاج الشعوب إلى مواقف مفكريها ومبدعيها، فهذا قد لا يعني شيئاً مهماً طالما أن صحة المواقف قد لا تعني صحة السبل، والطرق التي يمكن أن توصل الشعوب إلى تحقيق طموحاتها، وما لدى ابن خلدون هو علم يحتاج إلى القوة لكي يؤكده، وإنما كانت (خيانته) نتيجة لخيانة الواقع لأفكاره، وهذا لا يسوغ شيئاً بقدر ما يوضحه". ويتساءل الوزة: "هل أوضح سعد الله ونوس الواقع؟" ويجيب: "ربما أوضح واقعاً مهزوماً فاته أن يعرف كيف يصوغ أسئلته".

أعتقد أنّ هذه النظرة النقدية تستحق التمعن، والاستفادة من كل ما تطرحه، وفي الوقت نفسه، من الضروري التمعن في رؤية نقدية أخرى، قد تكون متناقضة مع هذه، فها هو د. سامي سويدان يقول: "تتداخل في مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" الصراعات الداخلية والخارجية، وتتقاطع المصالح الاجتماعية والأهواء الذاتية، ليظهر كم أنّ التوازنات المستتبة هشة، والمؤسسات التي تستند إليها متداعية على الرغم من المظاهر الخادعة والادعاءات الكاذبة، وكم أنّ القمع مشوه ومدمّر في آن، بحيث تحاصر الرغبات المنطلقة ومحاولات التحرر والتخطي بالسجن أو القتل أو الجنون.

يلتحم في هذا العمل الجنس بالسلطة، والعشق بالموت، والباطن بالظاهر لتعلن الحرية، في خضم هذا الالتحام، جوهر الوجود الإنساني، ولتُعلن ممارستها في الشروط السائدة مأساة فاجعة. (د. سامي سويدان ص745)...

وفي هذا السياق من المفيد الإطلاع على آراء الدكتور نور الدين ناصر الذي يرى أنّ تجربة سعدالله ونوس مرّت بأربعة مراحل رئيسية:

"المرحلة الأولى "المسرح الذهني"

يقول سعد الله ونوس حول هذه المرحلة : "...... كنت أكتب مسرحيات للقراءة ... وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح ... ولقد تأثرت حينها بالأفكار الوجودية ... وفي تلك الفترة قرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر .. وفي مسرحياتي الأولى تأثرت بيونسكو "

تتميز مسرحيات هذه المرحلة بالعمومية، والثورية، والاندفاع نحو التجريد لأن القمع والخوف كان طاغيا آنذاك... في مسرحية بائع الدبس الفقير يقع بائع الدبس ضحية القمع ومصادرة الكلام، وفي لعبة الدبابيس يريد أن يقول: يمكن لأي مهرج أن يصل إلى الحكم عندما تغيب الديمقراطية، وفي جثة على الرصيف يصبح الشرطي أداة قمع بيد الغني الذي يرغب في شراء الجثة ليطعمها إلى كلبه ويصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى حتى بعد موته.

المرحلة الثانية (مرحلة التجريب و البحث عن شكل مسرحي جديد):

سافر ونوس إلى باريس وكان هاجسه أن يتعلم المسرح الأوربي وأن يشكل موقفا نقديا من هذا المسرح وكان المسرح الأوربي حينها يتخلى عن أدواته التقليدية ويتبنى أدوات أكثر تحررًا وحميمية حيث التقى حينها برواد اتجاهات الحداثة في المسرح الأوربي وقرأهم بشكل أكاديمي مثل: بريخت ـ أنتوان أرتو ـ بيسكاتور. ورغب ونوس أن يجاريهم، وفي أثناء دراسته في فرنسا قال له المخرج الفرنسي جان ماري سيرو: "من الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوربية، بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها في أوربا."

وعلى ما يبدو أن ونوس أخذ بهذه النصيحة، فبدأ يستمد مضامين مسرحياته من التراث الشعبي، كما استمد تقنياته المسرحية من المسرح الأوربي الذي تبنى أشكالا جديدة فعلا مثل: **المسرح الملحمي** عند بريخت **والمسرح التسجيلي** عند بيتر فايس **والمسرح الارتجالي** عند برانديلو (كما شرح ذلك فرحان بلبل في مداخلة له عن ونوس).

المرحلة الثالثة (مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة):

منذ عام 1979 وحتى 1989 لم يكتب ونوس شيئاً خلال تلك السنوات . ليس بسبب المرض، لأن المرض ظهر في عام 1992، بل بسبب توالي الخيبات والهزائم. فمن تتالي الاغتيالات التي طالت المثقفين والتنويريين، إلى هزيمة المشروع الذي آمن به...

وكان صمته عبارة عن وقفة تأملية ومراجعة نقدية للذات وللتجربة عموماً ، وقد توصل نتيجة هذه المراجعة المتأنية إلى أننا لم نواجه الفكر المتخلف كما يجب، مما جعلنا ننام على حرير الاعتقاد بأن هذا الفكر سيضمحل بحكم الحتمية التاريخية.

المرحلة الرابعة (مرحلة الإبداع والتألق):

هنا تدفق سعد الله ونوس كينبوع راكم مياهه كل هذه السنين، وكلما افترس المرض جسده كان يتدفق أكثر. وهو يخترق الحواجز والتابوهات الاجتماعية والسياسية، ويزداد سيل الكتابة كلما ضاق الصدر بهواء الحياة. أهي صحوة الموت حين علم أن السرطان القاتل يسري في جسده؟ وهل صار سعد يسابق الموت بالكتابة؟ أم أنه يريد أن يثبت أن الإنسان لا يبعده عن مشروعه حتى الموت، فصار معه في سباق؟ فجاءت غزارة فكره وقلمه تسمو على الموت وتدحره؛ (**الكتابة على حافة القبر!**) فكانت إصداراته بمعدل كتابين في العام الواحد.

إنه زرقاء اليمامة حقاً، وهو ينتصر دوما لقيم الخير والحق والجمال، ويحرضنا على التفاؤل رغم قسوة الواقع وفداحته."

وها هو جواد الأسدي الذي يقول في شهادته عن سعد الله ونوس: "غاب الكاتب المتمدن، المدني... سعد الله كان دائماً يشكل هدفاً لمن يقرأونه بضيق أفق. لهذا، كان نادراً، حراً، فارساً يخترق زمانه بجدل فكري ناري. تبلور

ذلك عبر مشروعه المسرحي". (جواد الأسدي ـ صحيفة الأخبار 2007/5/15)، وتزيدنا هذه الرؤية قناعة بضرورة إعطاء مسرح سعد الله ونوس حقه، والنظرة النقدية إليه فنياً، وجمالياً ومعرفياً... والاستفادة من فكره وجهده، وإنتاجه، وأسلوبه التجديدي، ونظرته التقدمية إلى الحياة... ولعل مزجه بين أسلوب الحكاية العربية، وأحدث تقنيات العمل المسرحي، واستفادته من التراث لإثارة أسئلة معاصرة، والتحذير من مخاطر جمة تحدق بنا إن أسأنا فهم الحياة والتعامل مع القوى الفاعلة فيها، من مآثره الجمة... ومن الضروري الاستفادة من بصيرته، واستشفافه للمستقبل، ونقد الواقع الفاسد.

امتلك سعد الله ونوس فضلاً عن إمكاناته المسرحية الإبداعية المتميزة حسّاً إنسانياً مرهفاً، عرفه جميع أصدقائه، وتفيّء بظلّه محبوه... ولقد وصلت العلاقة الإنسانية بينه وبين صديقه وشريكه في الحلم المسرحي فواز الساجر (1948 ـ 1988) إلى حد جعله يصفه بنصفه المسرحي الآخر؛ صارخاً بحزن ومرارة وألم: "كان موته أشبه بالخيانة». والمعروف أنّهما "أسسا معاً فرقة المسرح التجريبي في دمشق لتكون انعطافة مهمة في تاريخ المسرح السوري بعروض ما تزال ماثلة في الذاكرة من «يوميات مجنون»، إلى «سكان الكهف». كان النص أشبه بمرثية شخصية للساجر. يقول ونوس مستذكراً النقاشات الحادة التي جمعته بالساجر: «كان فواز يلح على مفهوم الحبّ، فيما ألححتُ على مفهوم الحرية. وما كان المفهومان يتعارضان، بل يتكاملان في حوار انقطع فجأة»".(بيار أبي صعب صحيفة الأخبار 2007/5/15)

نتساءل والمرارة والحسرة تعتصر الفؤاد: هل تنبأ سعد الله ونوس عندما كتب "سهرة مع أبي خليل القباني" أنّه في الألفية الثالثة، وبعد حوالي قرن من الزمان ستتكرر مأساة المسرح في بلاد الشام، وهذه المرة في حلب بوقف عرض مسرحيته «طقوس الإشارات والتحولات»، فكتب راشد عيسى في صحيفة السفير، تاريخ 2009/4/6 يقول: "لا يشير تأجيل النقاش حول واحد من أعمال سعد الله ونوس إلا إلى رغبة في تأجيل مناكفة واحد من الرموز الثقافية، التي قد يرى البعض حرجاً في مجادلتها، مع أن ذلك الجدل ضروري كي يبقى الرمز على قيد الحياة. كان ذلك من سوء حظ المخرج وسام عربش الذي تصدى أخيراً لتقديم «طقوس الإشارات والتحولات» فوقع المنع والرقابة والحذف في رأسه، فبعد عرض في دمشق، واثنين في مدينة حماه، ضاقت مدينة حلب بالعرض التالي المقرر. وبعد أن شاهد الجمهور عرضاً أول في المدينة الأخيرة، توالت بعض الاحتجاجات تطالب بوقف العرض." وأوقف العرض... ألا يحمل هذا الأمر، مع أحداث مرافقة دلالات تحتاج إلى وقفة، وتمعن... ومعالجة موضوعية كي نبقى نفتخر بأنّ مجتمعنا يتجاوز أساليب التكفير وآثارها...

نصير الشعوب والكرامة الإنسانية:

نكتشف في مسرح سعد الله ونوس محاولة إعادة بناء الإنسان والفكر بشكل نقدي، جريء طارحاً مسائل الحياة العميقة بأساليب متنوعة تسهّل الاستيعاب، وطرح الأسئلة القلقة والحرجة، مساهماً مساهمة فعالة، مع غيره من المبدعين التنويريين، في وضع مدماك متين في المشروع التحرري التنويري، واثقاً من غلبة الحبّ، والحرية والجمال، على قوى الشر، والقبح، والفساد، والتخلف، والخيانة، عاداً قضية الشعب العربي الفلسطيني، والمقاومة أهم اهتماماته؛ تلك القضية التي تتفرع عنها قضايا شتى تحدد مستقبل، ومصير الشعوب العربية، فتبقى القضية الفلسطينية هاجساً جوهرياً يقض مضجع سعد الله ونوس، طرقها في أكثر من مسرحية، وشكل مسرحي، كمسرحية "فصد الدم"... ويرى بعض النقاد أنّه "استشرف نهاية كارثية في

مسرحيته "الاغتصاب" التي شرح من خلالها الصراع العربي الإسرائيلي وفق رؤية تراكمت على مر السنين، وتداخلت فيها عناصر، وعوامل شتى، لم تعدم كوميديا المضحك المبكي سبيلاً لتعرية بعض جوانبها التراجيدية...

ينتصب سؤال مشروع في أذهان الكثيرين، ماهو موقف سعد الله ونوس من الأحداث الهامة الحالية التي تعصف بالشعوب العربية، لو عايشها. إنّ أعماله تتضمن جواباً على هذا السؤال؛ فمن المعروف أنّه كان نصيراً قوياً للحرية والديمقراطية، وكرامة الإنسان، وبناء المجتمع المدني، مناوئاً للظلم بكافة أشكاله... كما كان من الموقعين الأوائل على جميع البيانات التي تدعو إلى الحرية والديمقراطية، والإصلاح والتغيير السياسي والاقتصادي، والقضاء على الفساد، وإلغاء حالة الطوارئ، والإفراج عن المعتقلين السياسيين... كان يقف دائماً إلى جانب إرادة الشعب، مناصراً التغيير... وكنا قد بينا تخوفه الجدي من التدخل الخارجي الذي حذر منه في مسرحية رأس المملوك جابر، منذ عام 1971، كما دق ناقوس الخطر من مخاطر القمع والاستبداد، وامتهان كرامة الإنسان، التي تقوده إلى الانتحار، أو الانفجار، فها هو فاروق في مسرحية "يوم من زماننا" يفضل الانتحار؛ فاروق أستاذ الرياضيات الذي تداهمه الحقائق الاجتماعية الجديدة،وتنتهك كرامته وحرمته فيختار الموت بديلاً عن الحياة الزائفة. فهل كان سعد الله ونوس يتنبأ بمصير البوعزيزي؟

تلخص كلمة سعد الله ونوس في يوم المسرح العالمي، والتي ألقاها من على مسارح العالم في يوم المسرح العالمي1996/3/27، وقوله: "نحن محكومون بالأمل" الذي أصبح قولاً مأثوراً يرتبط باسمه؛ (تلخص) عمق بصره وبصيرته، والأفق البعيد الذي امتاز به فكره... هذا القول الذي أفهمه رداً وإجابة دقيقة ومعبرة على ضيق أفق الفكر البرجوازي اللاعقلاني، والمخمور، والمنتشي بالنصر على الاشتراكية في أواخر القرن العشرين، والذي لخصه فوكوياما بنظرية "نهاية التاريخ"، وكأن هذا الفكر اللاعقلاني يريد إيقاف الحياة، وإيقاف الأمل وسَحْقِهِ، كي يبقى المليار الذهبي يعيش في الذهب، وباقي الشعوب في الجحيم، فدق سعد الله ونوس مسماراً في نعش ذلك الفكر البائس مؤكداً أنّ الإنسانية لن تفقد الأمل، ولا الحبّ ولا الجمال، وأجمل الأيام تلك التي لم تعشها الإنسانية بعد.

ستبقى أعمال النورس الجريح سعد الله ونوس الذي غادرنا جسده في 15 أيار (مايو) 1997، بعد صراع مع المرض، ـ والذي لم يكن الأسى المر، والشعور العميق بالظلم، والمشهد المأساوي للواقع المحيط جزءاً وكلاً، بعيداً عن أسباب مرضه ووفاته، والذي يذكرنا بشهداء الأدب الكبار كبوشكينوليرمنتوف، ومسرح القباني بدمشق، وبشهداء الشعوب المناضلة في سبيل حريتها، من البسطاء أمثال المملوك جابر، وحنظلة... ـ والذي ترجمت الكثير من مسرحياته إلى الفرنسية، والإنكليزية، والروسية، والألمانية، والبولونية، والأسبانية؛ ستبقى أعماله شعلة متوهجة منيرة وملهمة لأبناء شعبه، وللمثقفين والباحثين، وسيبقى إبداعه موضوع بحث لا ينضب يفيد المؤرخين، والمبدعين والباحثين عن مستقبل أفضل.

المصادر والهوامش:

- سعد الله ونوس ـ الأعمال الكاملة. الأهالي للطباعة والنشر ـ دمشق ـ 1996
- وعي الهزيمة .. قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية / نديم الوزة بتاريخ الأحد 30 تموز 2006 ـ الموضوع: تجارب ـ مجلة الخشبة
- شبكة الانترنت الدولية
- بيار أبي صعب صحيفة الأخبار 2007/5/15
- جواد الأسدي ـ صحيفة الأخبار 2007/5/15

❑❑

الشعر..

الجمعـــــــة العظيمة

❑ أ. غسان حنّا *

ثقيلٌ .. ودامٍ .. صليبُ القيامةِ

دامٍ .. ثقيلٌ .. صليبُ الحقيقةِ

من شجرٍ للمنايا يُعَدُّ

وفيه تقاطع كونٌ .. وربٌّ

تنازع موتان: موتٌ رجيمٌ

وموتٌ رحيمٌ

ودربُ الصعودِ إلى جبل الموتِ والنورِ

أطولُ من ذاتِهِ مرّتين:

بعُمْقِ الظلامِ

وعُمْرِ الخليقةِ

في كلِّ مرحلةٍ زَلْزَلَةْ

فكيف سيصمُدُ هذا البريءُ المُضَرَّجُ

كيف سيصعدُ هذا الحبيبُ المتوَّجُ

بالحُبِّ والشوكِ جُلْجُلَةَ الجُلْجُلَةْ

وينظر نحو الصبايا اللواتي يُشيِّعْنَهُ بالنحيب

ويلهجُ كالنازفِ القلبَ في الكلماتِ:

لماذا عليَّ تُذَرِّفْنَ هذي الدموعَ

وأنتُنَّ أولى بها وأحقُّ

سيأتي زمانٌ .. وليس بعيداً

ستعرفْنَ أنَّ العفافَ

بلا أيِّ جُلْجُلَةٍ .. مَهْزلةْ

وأنَّ الدموعَ على ما مضى

سوف تبدو كرَشْوَةِ ميتٍ .. ليحيا

إذا ما دُعِيتُنَّ يوماً

لعُرْسِ الخلودِ .. على عَجَلَةْ

* * * * *

أقولُ لسمعانَ:

(ذاك الذي قد أعان الحبيبَ بحَمْلِ الصليب)

لعلّك - بل أنتَ – يا سيّدي وغريبيَ

رمزُ الشجاعةِ

حينَ نكونُ جميعاً من الجبناءْ

---

* شاعر من سورية.

ورمزُ الوفاءِ
إذا ما جحدْنا مع الخوفِ والغدرِ
قُدْسَ الفداءْ

* * * * *

وماذا أقولُ لمريمَ .. ؟ .. !
هل تعلمينَ بأنّكِ أمٌّ لكلِّ البنينَ
الألى ذُبحوا بين فجر الحياةِ
وهذا المساءْ
وهل تعلمينَ بأنَّ الطريقَ إلى جبل الصالبين
تمرُّ بكلِّ الوجود ..
وتجتاز أرضي
وما تسمعينَ بكلِّ لُغات المآقي .. بكاءْ

وماذا تقولُ الطفولةُ للمِدْيةِ الوثنيّةْ .. ؟ .. !
وأيُّ حوارٍ يدورُ على مَسْمعِ الزنبقِ الغضِّ
حين تكونُ الورودُ الضحيّةْ .. ؟ .. !
وأينَ سنمضي
إذا ما تداعَتْ سقوفُ الغيومِ
وجدرانُ أعتى الرياحِ
على زَهْرِ أحلامِنا الوطنيّةْ

ويستيقظُ الوالدُ المُتسرِّبُ منْ قبضةِ الموتِ
مستوحشاً أبديّاً
يُردِّدُ: يا أيُّها العابرونَ
سلُوها الحجارةَ تحضنُ أولاديَ الأبرياءَ
أترضى على غُرْبتي أنْ تكونَ بنّيا

* * * * *

أرى قَدَراً راهناً لا يليقُ
بهذا المجازِ البعيدِ الشفيفِ
ولا بالمجاز القريبِ .. الرهيفِ
ولا بضمير المُخَاطَب أو بالخطابْ

وهل ثَمَّ راعٍ إذا افتقد العُشْبَ
أطعم أغنامَهُ نغماتِ الربابْ

أكادُ أرى وطناً هائماً بالخرابْ
يُؤجِّلُ فِعْلَ الحياةِ إلى زمنٍ مستحيلٍ
ويُلْغي المدى بالضبابْ
أرى وطناً أرّقوهُ
وعاثوا بجُمْلتِهِ العصبيّةِ
حتَّى إذا استوطنوا العقلَ
راحوا يُساقونَهُ بالسَرَابْ
أرى وطناً يتراهنُ فيه
عليه
وعنه
سماسرةُ الأدلجاتِ
وبيع السلاح بسِعْرِ الشعوبِ
وربط نياقِ التخلّفِ في غُرّةٍ من شِهابْ

أكاد أرى .. ولكنّني لا أُسمّي (...)

تُدافِعُ – مُرْغمةً – عن حَياءٍ
ولكنْ – إذا تمَّ – لا ترفضُ الإغتصابْ

أرى أُمَّةً تستجيرُ
بمَنْ أرغموها على الإنتحارِ
ومَنْ أقنعوها بأنَّ الحضورَ
بفلسفةٍ للتصوُّفِ والغيبِ
يعني الغيابْ
وماذا أرى ؟ .. ؟ .. !
لستُ أدري .. وأدري
كأنّي فقدْتُ على الحزنِ والموتِ ذاكرتي مرّتين
وإنّي سأفقدها بالعذابْ
أرى (حمصَ) دون أحبّائيَ الشعراء
وخُلاّني النُدَماء
وأصرخُ يا ..... ديكَ جِنٍّ .. المحبّة
والغيرةِ الدمويّةِ
إنْ كُنْتَ (ورداً) قتلْتَ بعشقٍ
فليس الأُلى يقتلون .. سَواءْ
وعفو (بهيرةَ)
ما عاد مَنْ سوف يبكي عليكِ
ويصرخُ في هائج الألم المتفجّرِ – (جُنَّ الإلهْ)
لأنَّ السقوطَ على صخرة الموتِ
من شاهقِ الحبِّ
حين يكونُ المولّهُ من عاصفِ الشعراءِ
كما تسقطُ الأرضُ ذاتَ اختلالٍ
بعُمْقِ المياهْ
ومَنْ منْكُمُ أدرك (المتنبّي)
قُبَيْلَ الفرارِ إلى حضن كافورَ
هلاّ عرفْتُمْ طريقَ حلبْ
أزيتونُ ذاك الشمالِ
سيُعْصَرُ في كنف الزارعينَ
أم الزارعون وريحُ الشمالِ
كموّال زيتونةٍ من لهَبْ

* * * * *

وإنّي أخيراً – أنا الأزرقُ البحرُ –
أُهدي لكلِّ كمانٍ ... وعاشقةٍ
ولكلِّ يراعٍ .. وعاطفةٍ .. موجتين
وأرفع أشرعتي بالدُعاء:
تعالوا لنرفعَ هذا الركامَ معاً
تعالوا نضمّدُ كلَّ الجروحِ معاً
تعالوا نَطُفْ في البلاد معاً
فنقرأ في رهبة الموت
فاتحة الشهداء
دعوا كلَّ طفلٍ يقرّرُ
ما سوف يفعله الحكماءْ

دعوا روضة الحقلِ تُملي النصوصَ على الفقهاءْ
ومدّوا بنادقكمْ للرعاةِ
فتصبحَ ناياتهمْ في الغِناءْ
تعالوا نحبُّ .. نحبُّ .. نحبُّ
نوحِّدُ في ذاتنا الأنبياءْ

□□

شهقة الوقت

❑ أ. محمد الفهد *

وأنا على بابِ الصباح
ونصفُ ضوء العين منغلقٌ
برائحة النعاس، وظلِّه فوق الأيادي والمدى
أرنو إلى دنيا التكوُّن وهي توقظ روحَها
فكأنّ إشعاعَ الشروق يمدُّ ضِلْعَاً نحوها
كي ترتدي دنيا الحضور
وتُسمع الألحانَ في ها الصباح
أرنو إليها كي أرى آثارَ أصواتِ المدافع فوقها
فالقصفُ، قصفُ الليل لم يتركْ لروحي فسحة
فالمدفعُ المجنونُ يأخذني إلى خوفٍ
يحاصرُ كلَ أشيائي
فدنيا البيت مثلُ الريش عارية
وترسلُ للأصابع رجفها في نبض قلبي جمرةً
حتّى كأني أسمع الطرقاتِ صارخةً
فتلجأ أضلعي نحو الزوايا
وما في الروح من مسرى جراحي
حتّى إذا هدأتْ مرايا القصف
نكبو مثلَ أحلام الصغار بدفئنا
لكنَ صوتاً مثلَ أيام القيامة
يوقظُ الصرَّخات في أرواحنا
ويكسِّر الشباكَ، موَالَ الرياح

فأحاورُ المذياعَ ثانية
لعلَ فضاءه الموعودَ يرمي سحرَ فيروز الجميل
ويأخذُ الأسماءَ من تكرارها
من دربِ مئذنة النواحِ
لكـنَ أمـواجَ الـشظايا قطعـتْ سـفرَ الإضـاءة والعبور
وجمَعتْ أجزاءنا قربَ العمود
ودورةِ الماء الصغيرة
في ظلالِ القرفصاء، ودمعةِ الوجد الشفيفةِ
فوق ذاكرة الجناح
فأصيرُ عند سؤالنا: ماذا جرى كي نرتمي عند لسقيفة من جديد، نحصدُ الآهاتِ منا
تعب الليالي، حين ترسلُ صوتها في صرخةٍ
كي نقتفي تلك المصائرَ
دورة الظلمات في فقد المعاني
ماذا جرى كي نحتفي بالريح
تثقبُ ناي غربتنا
جراحَ القهر مرسوماً على موت الأماني
هل كانتِ الأحلامُ فارغةً،

* شاعر من سورية.

أم الندب المجرحِ يرتدي سرَ الأماكن
ثمَ يوقظُ روحَها فوق الأغاني؟
هل كانت الكماتُ مئذنة التوهم
أم تدارى فوقها ليلُ القناع
وصالحت أمداءَها ليلُ الزمان؟
حتى تمادى الموتُ في روح المدينة
وارتدى قمصانها السودَ، الشوارعَ
شهوة الطرقات، حاجاتِ البيوت
وسلّم الألحان، دائرة الأوان
أصواتَ خطو الشوق، محبرة الكلام
وظلّ أيد كانت الأيامُ ترفعها لتعلن
وجدها شوقاً، وتكتبَ للقصائد سرّ حضرتها
خلودَ الوجد، دورة ليلها
في دمع آلهة الحنان وأصيرُ عند سؤالنا في دمعة
الكلمات عارية:
أما يكفي؟
وكيف أعيدُ ترتيبَ البيوت؟
ونارُها قربَ العيون تكحّل الآفاق
حتى يرتدي غيمُ المساء، دماءَ أوجاع
الظهيرة والرواح
حتّى حمامُ الوقت يبحثُ في الأصابع
عن دروبٍ تأخذ المعنى
وترمي روحّها عند المباحِ
لكنّه لم يهتدِ للماء في ظلّ الدماء
تغلّقُ الهجرات والأحلامَ، أزرارَ القميص
وظلها فوق الوشاحِ
بعضَ القصائد، وقفة للحب عاريةً
تعيدُ الكون للأنثى، وتغزلُ للمساء
دروبَ عشقٍ صارخٍ لا يستحي
لتظلّ أصواتُ الأحبة في فضاء الوجد
مثلَ دموع محبرةٍ تندّي جرحَها فوق الغروبِ
لكنّ وقتي يدفنُ الأحلامَ، والأصواتَ
أجسادَ الأحبة، سرّ أرواحِ القصائد
ما تبقّى من دموع الكأس قدامي
وما تركتْ مواعيدُ الكلام عيونها
فوق الدروبِ
فأصيحُ من عطشٍ لسقف الحزن
هل نبقى بدائرة الخراب، حرائق الأعماق
منديل البكاءْ؟
لأرى بأنا قد بنينا الجسرَ في نهر يجفُّ
وتصعد الأحزان غيماً، يسكن الطرقاتِ
آهاتِ الأحبةِ، شجرةَ لتوت القديمة
رغبةً كانت تندّي ظلّ أطرافِ الأصابع
ما تبقى عند آلهة السماءْ
فأعودُ للأرضِ التي غطّت رمادَ الوقت
كي أرمي إليها شهقةَ الروح الأخيرةْ
أنت الملاذ، وأنتِ ظلّ الحب
يرتقُ فتحة الموت الكبيرة.
أنت الأصابع حين تكتبُ سفرها شعراً
تعيدُ الحب للأهلين، بعضَ الأغنيات وسرها
وتفتّح الأحلامَ، ما تركت صبية دارهم
من عشقها، وترممُ الأوقات في روحي
وترمي طيشَها فوق الأماسي
كي يشاغبَ شاعرٌ، يدني بيوتَ الحب
يركض خلف ضحكة حبّه
يجتاز أسفارَ الظلام ودمعها

ويعيد قمصانَ الفضاء لضحكة
كانت تربي كلَّ أنواع الغزال
وفرحة للكون صارخةً
وما رسمته أحلامُ العبور
وأعودُ للأحلام ثانيةً وما قالته أرواح
القصيدةِ والصدور
لأكون صوتَ الأرضِ تدرك سرَّها فينا
وما تركته كلُّ أنواعِ الجيوش
وكلُّ أنواع الفتوح وموتها
لتظلَّ موئلنا المؤجلَ، ضوءنا
وملاذَ أرواحِ تنادي زهرة الألحان
أضواءَ الحبورِ

ونصيرُ أسرارَ الكلامِ وحنطة لأوقاتِ
فجرَ الصدر، يسأل هذه الأوقات
عن ميلادها، ليكون مئذنة الكلام
وما تبقى من تباريح السرور
ونصيرُ والأرضَ الجميلة كوكباً للحب
محبرة الجمالِ، نضيءُ الكونَ في هذا السرابِ
ونصيرُ والأرضَ الجميلة فسحة للعشق
نبذرُ حبنا فوقَ الأماسي والسحابِ
ونقولُ للكون الذي فقدَ المياهَ، وسرَّ روح الفجر
هيا هاهنا نصفو لنصبح في صفاء الوجد
أكواناً تنمّي دورة الأوقات صاعدةً
على أفق الكتابِ.

❑❑

مجوســـــيٌّ.... ونجم(*)

أ. عيسى حبيب *

مجوسيٌّ....
أناديَ نجميَ الشرقيَّ
نحوَ بشارةِ الكلمهْ
أصلّي عفوَ مطلعه
صلاة الصابئ العَبْدِ
وأسألُ كلَّ شارقةٍ:
متى نجمي؟
متى وعدي؟
أعُدُّ أناملي خمسا
أعدُّ حواسيَ الخمسا
أعدُّ صلاة أيامي
أعُدُّ رؤوسَهُ شُهُبْا
على أطرافِ تكويني
تسرّحُ في الجهاتِ الخمسِ
شوقَ القلبِ والعينِ

*****

أمدُّ الصوت: يا.... نجمي!
غزالَ الليل.... يا نجمي!
كلانا فارسُ المسرى إلى تخلٍ
حفيِّ الظلِّ بالآتي
فأنتَ إشارتي فيهِ
وأنتَ مسارُ مرساتي

*****

أنجمٌ ما أرى؟!
أم طالعٌ مُنكَرْ
يسوقُ ضبابة حمراءْ
أمدُّ له رؤوسَ أصابعي يكبَرْ
أعدُّ حدودَ إحساسي
أعُدُّ له جهاتِ الكونِ
لا منها ولا في رسمٍ تكويني
ويومئُ للمدى الأخطرْ
تلُفُّ رؤوسَهُ أفعَى
تباري كلَّ سابقةٍ
وجذعُ النخلةِ العذراءِ

(*) ((جاء إلى أورشليم (القدس) مجوسٌ من المشرق وقالوا: أين هو المولود رأينا نجمه في المشرق، فجئْنا نسجدُ له))

* شاعر من سورية.

وجهُ الطفلِ مرماها
ومريمُ في حدادِ الصومِ
لا هُزِّي.... ولا قرِّي
ولا عينٌ على الأخطرْ

*****

حواريٌّ.......
ويُسرَى بي إلى أقصى
أرى سربَ القطا يمضي بلا جهةٍ
ويمضي مثلَهُ نجمي
وترتجلُ الرمالُ خطاي
من تيهٍ إلى تيهِ
وتفرشُ ظلمةً عَرمَهْ
تلفُّ تغرُّبَ التاريخ
خلْفَ خرافةٍ هَرمَهْ
فأسألُ عُرْيَ ماضيهِ
وأقرأ رُعبَ آتيهِ
وأحمِلُ مصرعَ الكلمَهْ

*****

سألْتُ مشانِقَ السفَّاح
ذاتَ الجيدِ والمسَدِ
مَرَرْتُ بملتقى (بيكو)
وصيدِ الذئبِ للأسدِ
بجرحِ المالكيِّ.... وما...
وما أخفاهُ مدماهُ
بعرسِ (اللمَّةِ) الصغرى
ولجمِ الماءِ بالزَّبَدِ
بأفعى... تغصِبُ التاريخُ مجراهُ
فما آنستُ من نارٍ
ولا أقسمْتُ بالبلدِ

******

ويُسرَى بي إلى أين....
أهتفُ من وراءِ البعيدِ:
يا.... وطني....!
وفي دربي إليهِ أرى....
أرى نجماً!
أرى الأفعى!
تلاحقني.... ترافقني
تسابقني.... تطوِّقني
ويسبَحُ نابُها السحريُّ
في سِرِّي.... وفي عَلَني
وفي الآتي من الزمنِ
فأرضاهُ وأرضيهِ
أصبُّ هُوِّيتي فيهِ
لأبقى فيكَ يا وطني
بلا وطن

❑❑

تداعيات بين يدَيْ أبي العلاء المعرّيّ

❑ أ. محمد منذر لطفي *

إلى الشاعر العربي الخالد (أبو العلاء المعري)..
شاعر الماضي.. والحاضر.. والمستقبل.

1

"أبا العلاءِ" سلاماً أيها العلمُ … يامنْ أضاءَ الدُّنى فِكراً لمن قَدِموا

يامنْ أَطلَّ علينا في مواسمهِ … بدراً.. فراحتْ ليالي الشَّرْقِ تبتسمُ

من أيِّ نارٍ قَبستَ الشعرَ فَاءتلقتْ … حروفُهُ.. ومضى بالنور يزدحمُ

يا رائداً أَطْلَعَتْهُ "الشامُ" في زمنٍ … غابَ العُقابُ به، واستنسَرَ الرَّخَمُ

عصرتُ كرمي.. ورحتُ اليومَ أسكبُهُ … لراهب الشعر، حيثُ المجدُ والقِممُ

أعطى وأبدعَ في لوح الخلودُ رُؤىً … أَلوانُها الحُبُّ والإنسانُ والقِيمُ

2

يا شاعراً عاشَ في قحط الورى دِيَماً … الخصبُ يعرفُهُ والكونُ والدِّيَمُ

ماذا أُحدِّثُ عن علْمٍ وعن أدبٍ … وعن محيطٍ من الأفكار يحتدمُ

أقامَ بالشعر دُنيانا.. وأقْعدَها … وأطلق الفكرَ، وهو الثائر العَرِمُ

بصيرةٌ قد جَلَتْ بحر الظلام سناً … وأين منها حدودُ العين والحُلُمَ..؟

وموسمٌ من نُضار العقل ينشرهُ … على الأنام، فتَجني العرْبُ والعَجَمُ

يا خالداً كخلودِ الحبِّ في وطني … يا طيِّباً حين غاب الطيب والكرم

---

* شاعر من سورية.

يـــا كاشـــفاً ألـــفَ سِــرٍّ في مــسيرتهِ يــا واهـــباً ألـــفَ مـــصباحٍ لمـــن حُـــرموا

أَبـــا "المعـــرَّة".. يـــا شمـــساً لأُمّتـــنا يـــامن تُـــباركُكَ الأجـــيالُ والأُمـــمُ

خُـذْ كُـلَّ مـا ملكـتْ كفّـي.. وَهَـبْ قلمـي سِـــرَّ الخلـــود الـــذي وافـــى بـــه القلـــمُ

3

ولـــيلةٍ.. كعـــروس الـــزَّنج.. فاتـــنةٍ قـــد زَفَّهـــا المُـــسْكران.. الحـــسنُ والنَّـــسَمُ

جَلَـــوْتَها صـــوراً عـــذراءَ.. ســـاحرةً ورائـــداكَ.. ضـــياءُ العقـــل والكَلِـــمُ

في "اللاذقـــيةِ" أصـــواتٌ مُـــزَوِّقَةٌ وفي الحـــشا ألـــفُ صـــوتٍ راح يـــضطرمُ

كـــلٌّ يُعـــزِّزُ دَعْـــواهُ.. ومـــا عـــرفوا أنَّ العقـــيدة "للـــباري".. ومـــا علمـــوا

سَـــمَوْتَ عـــن تُـــرَّهات الـــناس في شَـــمَمٍ وعـــشتَ.. يـــصحبُكَ الإنـــسان والـــشَّمَمُ

عمَّـدتَ شِـعركَ في بحـر الـسَّنى.. فمـضى يخُـــطُّ فـــوق الـــذَّرى مجـــداً.. ويقـــتحمُ

ورحلـــةٍ في جـــنان الخُلـــد.. رائعـــةٍ الـــشعرُ أســـرى بهـــا.. فانجابَـــتِ الظُّلَـــمُ

صـــوَّرتَها في رســـالاتٍ مُخَلَّـــدةٍ مـــن قـــبل "دانـــتي".. وهـــذا الـــشاهدُ القِـدَمُ

حلَّقـــتَ.. والـــشعرُ لـــيلٌ غـــام كوكـــبُهُ وعـــدتَ.. والـــشعرُ صـــبحٌ راح يَرتـــسمُ

عـــرجتَ تبغـــي قريـــضاً.. لا نَظـــيرَ لـــه فكـــانَ مـــا قُلـــتَ.. لا مـــا قالـــتِ العُجُـــمُ

4

"أبـا العـلاءِ" وأيـن الـشعرُ.. أيـنَ مـضى..؟ وأيـــن فُرســـانُه الأبطـــالُ.. أَيـــن همـــو..؟

مالـــي أَراكَ حـــزيناً في مجالـــسنا مالـــي أرى الكـــفَّ مـــنكَ الـــيوم تَـــتَّهمُ..؟

تقـــولُ "للـــبعض" في صـــدقٍ.. وفي عجـــبٍ قـــولاً.. يفـــيضُ أســـىً مـــن بعـــض مـــا نظمـــوا

مـــاذا أرى.. مـــا أقـــولُ الـــيوم في أدبٍ أَردى البـــيانَ.. وفي شـــعر هـــو العـــدمُ..؟

مـــضى يـــسوقُ غـــثاءً لا حـــياةَ بـــه وراح يلهـــو.. فـــلا حِـــلٌّ.. ولا حَـــرَمُ

"حداثـــةُ" الـــشعرِ.. "مـــضمونٌ" تُجَمِّلُـــهُ قـــوالبُ "الـــشكلِ".. فهـــيَ الـــثوبُ والخـــدمُ

والـــشعرُ شـــعرٌ.. أكـــانَ "البحـــرُ" مـــركبَهُ أَمِ "التفاعـــيلُ".. حـــيثُ اللحـــنُ ينـــتظمُ

هـــــاتِ الأصـــــالةَ والــــتجديدَ.. مُــــرتدياً أيَّ القَـــــوالبِ.. واغــــــنمْ مــــــثلما غَـــــنِموا

"فالــشكلُ" فَــرغٌ.. ودنــيا الــشعرِ وارفــةٌ لكــــــلِّ طــــــيرٍ ببـــــستانِ الـــــرُّؤى نَغَــــمُ

5

"أَبــــا العـــــلاءِ" أَجــــبْني.. إنــــني كَلِــفٌ أهــــوى الجمـــــالَ.. ويهوانــــــي.. ونلــــتَحمُ

مـــا ذنـــبُ "حـــواءَ" حتـــى رُحْــتَ تُبغــضُها وهـــي الحـــياةُ.. هـــي الفــــردوسُ.. والـــنِّعَمُ

مــــا ذنـــبهُنَّ جمـــيعاً.. رُدَّ يـــا أَبـــتي..؟ حتـــى مــضيتَ ـــ علـــى الأيّـــامِ ـــ تنـــتقمُ..؟

إنـــــــي أُجِلُّــــــكَ آراءً.. وفلــــــسفَةً وأَســـــتميحُكَ عُـــــذْراً.. أيهــــا العلَــــمُ

فالحـــسنُ أُغنـــيتي العـــذراءُ أَعـــزفُها والغــــيدُ أَلحانُهــــا.. والزهــــرُ.. والنَّــــسَمُ

عـــندي جـــرارُ الــشذا المــسحورِ أَســفحُها للفاتــــناتِ، وإنْ بعـــض الـــورى نَقَمـــوا

أَطلقــتُ شــعر الهــوى بحــراً بــلا جُــزُرٍ ورحـــــتُ في مـــــرفأ العيـــــنين أعتـــــصمُ

6

"أبــا العــلاءِ".. وأيــن الفِكــرُ.. أيــن مــضى..؟ وأيـــن فرســـانُه الأبطـــالُ.. أيـــن همـــو..؟

يــشقى أخـــو العقـــل في الدنـــيا ويظلِمُـــه حتـــى الـــصِّحابُ.. وحتـــى الأهـــلُ والـــرَّحِمُ

حـــريةُ الفكــــر دِيـــنٌ.. أنـــتَ تَعـــشقُهُ وموقـــفُ الحـــق طـــبعٌ.. أنـــتَ تلتـــزمُ

نظـــرتَ فـــيما وراءَ الغـــيب.. في سَـــعَةٍ صـــــوفيَّةٍ.. وبـــــنفسٍ شَـــــفَّها سَـــــقَمُ

فكـــان مـــا قلـــتَ ـــ في حـــزنٍ وفي ألمٍ ـــ صـــدى مآســـيك، حـــيثُ الـــسِّجن والظُّلَـــمُ

"هـــذا جـــناهُ أبـــي يـــوماً علـــيَّ.. ولـــنْ أَجـــني علـــى أحـــدٍ".. ولْـــتَمَّحِ الأُمَـــمُ

مَقـــولَةٌ.. رُغـــم مـــا فـــيها.. ومـــا حملـــتْ تَظـــلُّ تُـــبهجُ في عـــصرٍ.. هـــو الألمُ

لـــو أَنـــصفوكَ لقالـــوا: حكمـــةٌ عَجَـــبٌ أتـــى بهـــا شـــاعرٌ.. تَـــزهو بـــهِ الحِكَـــمُ

يفنـــى الـــزمان.. ويبقـــى صـــوتُ شـــاعره يـــــزفُّهُ الخالـــــدان.. الـــــشعرُ والقـــــيمُ

❑❑

وليمة الجسد

❑ أ. شادي عمار *

على شرفك
أقيمُ وليمةَ الجسدِ،
وأدعو آلهةَ الأولمبِ
لجنسِ النبيذِ
وسكرةِ الخلقِ.
سأدوّي كيفَ صاعقةٌ
تؤذّن للغيث
في سَبسَبٍ جدبٍ،
وأتركُ لفرحةٍ خَتِلةٍ
رسمَ الحناءِ
على أكفٍّ من العشقِ.
ضارعيني إلى الشّغَفِ،
أسلسي ليَ القيادَ
وذوقي لذّةَ العيشِ
وحلمَ اللّيلك على الرّمشِ.
استمعيني
سمفونيَّة الطّربِ
تغري بشهوةٍ حمقاءَ
لا تُبقي ولا تذرِ.
فُتصرَعَ آلافُ النهود
وتُنصبَ بيارقُ العنقِ اللّذيذ
أمواجاً من القبل.
للغسق...
لوردٍ في كُمّه...
يَهدي العطرَ في خجلٍ،
دثري بيَ القوامَ الجائعَ
للظىً ماتعٍ صبٍّ.
إلى أنشودةٍ أُخرى
تذيبُ القلب غِوىً
وتُحرِقُ قلعة الصدِّ
فاتنةٌ أنتِ
تليقُ بكِ أناملي
تعزفك وتراً يصدي،
فَتُذهَلَ الكائناتُ
ويُروى الثّغرُ من الثّغرِ
لي كلُّ مآثركِ
وضحكةِ النرجسِ
تفتّح توّاً على الهدُبِ.
لي...
شاهقاتُكِ الغُرِّ
يَهدينَني إلى الكُفرِ
بكلّ أربابِ الجمالِ،
وتبقَينَ لمحرابِ النّاظرَينِ
ربّي.

* شاعر من سورية.

❑❑

منذ بدء الخلق

❑ أ. محمد خالد الخضر *

شيء غريب..
منذ بدء الخلق...
علمنا الغواية..
فارتأى جدنا قابيل..
أن يفنى أخوه..
وهو يرجف شهوة
هاقد تكفلنا..
بأغنية الطريق..
وما سألنا..
كيف نقتل بعضنا؟!
سقط النصيف.. فلن نبالي..
والقبائل تعلم.
سقط النصيف..
ونصف شهوتنا بغاء..
والبقية أعظم.
شيء غريب!
من يفسر ما أرى؟
من يكتب..
الوجع المخيف قصيدة؟..
إن التي بدأ الخلاف لأجلها..
لم تمتنع
ورمت إلى قابيل..
كل ثيابها.
واستبشرت شبقا..
وضاق الموسم.
نحن الحصاد..
على شفير حدودنا.
فلنستعد إلى السقوط..
ومرة أخرى..
ستقتلنا الغريزة..
والأعادي تنعم.
مرسومة تلك الفجيعة..
من بقايا ليلنا الداجي..
فكيف نعرف ما يدور أمامنا..
أو خلفنا؟؟!!
مستغرق..
قابيل في أحلامه
قد يقتل الباقي..
ويترك أخته..
ولسوف تنجبنا..
على غصص الردى
وتسلم.
نحن الوديعة والخديعة

* شاعر من سورية.

نحن نطفة حاقد.
هذا مداها..
بيننا يتكلم.
ويعاتب الشعراء..
جدي الشنفرى..
حين غاب عن الأقارب..
ناقماً يتألم.
نحن ارتقينا..
جاء أكثرنا..
وجردنا السيوف..
حزينة..
كانت غداة تقابلت مخذولة
ما قاتلت..
إلا لتشهد..
خيبة الأعراب قاطبة..
ويأتينا الغراب محملاً بوصية
زغرودة..
فالعرس يفرحنا جميعا..
والنتيجة للجميع وللأقارب والأعاجم..
والذين تقدموا.
متقابلين بلا وجوه..
أخفقت.. وتلونت..
عن أي نصر..
هذه تتوهم.
شيء غريب..

منذ بدء الخلق..
نعتبر الجريمة قصة
ونعيدها.. ونعيدها..
ونزور تلك الصخرة الصماء..
نرقص حولها
نحن الألى.
من جرحنا نترنم.
من أي درب سوف نعبر..
ما قرأنا عن أعادينا كتابا
كل مكتبة..
ستكشف ربها..
احترقت.
وليس أمامنا رقم..
ولا كتب.. ولا دار..
نخبئ في زواياها أمانينا..
مهدمة على أوهامنا..
تتحطم.
حتى أنا..
أمشي وأخفي دفتري..
باقي القصيدة..
والرؤى
قلمي الحزين..
مخبأ..
ومهشم....

❑❑

الحضور في الشعر

❑ أ. علم الدين عبد اللطيف *

أمن بوح الحروف لنا عبور ومن حرفٍ على حرفٍ نسير؟
تنفس صبحه بوحاً شفيفاً وفيه دليلنا الحلم النفور
ولن تنفي مقاصده (ولكن) وإن حجبت مراميه الستور
نثوب إلى التعلل ذات حلمٍ وقد يجلو لنا الرؤيا السفور
ويتحفنا الغياب ببعض همسٍ فنسمعه إذا نطق الشعور

****

إذا حمّ الغياب سألت عني وعن لبثي.. وخطوي وانتقالي
وفيه تساؤلي يشكو جواباً يزيد بحمله فوق احتمالي
وبي قلق المشوق كمن تهادى يخوض بحمأة الحلم المحال
إذا بزغ الجواب على يميني يشاكسني شمالي في سؤالي
وداورت الجنوبُ وجيعَ بوحٍ روت أخباره ريح الشمال
يصاحب دفقه لهبٌ وبرقٌ كأن النار في قمم الجبال

****

* روائي وشاعر من سورية.

إذا حضر الغياب أثار فينا   تساؤل... قد نكون ولا نكون

وما كنا أويقات التمني   ليوقف بوحَنا سر مصون

وقد كان الغياب لنا جواباً   لأسئلة تحار بها الظنون

أليس الحلم صحوتنا إذا ما   تفاصح معلناً بوح حرون؟

بأنا نورد الحلم اصطباحاً   وتفجؤنا الضحى فيه المنون

وتغمز حدقتاها بين بوحٍ   وصمت وعده.. لام ونون

****

مباني الشعر مشرعة المعاني   لمجد شبابه نذرت صباها

روامح كالمهور وسانحات   مخالسة.. فكيف إذن أتاها؟

وقد طابت له فيها مغانٍ   تأنّق حرفه فيها وتاها

عدا فيها ولاقحها حليلاً   على طهرٍ فأولدها فتاها

وطافت وهي للخفاق نبض   يموسقها القصيد إذا رواها

كتبناها بأهدابٍ غوالٍ   كتابة ناسك عبد الإلها

****

وشعرٌ كان ترجيع الأماسي   وفي الإصباح بعض من صداه

يحار السمع عدوته وحتى   يكاد لفرط رقته يراهُ

عرفناه رفيعاً إذ تسامى   ورف مع الملائك جانحاهُ

هناك انداح دفقاً ألمعياً   كفيض النور آذن مبتداه

تبلّج من غياهبه بهياً   فشعّ على العوالم نيّراه

سلوه هل سعت يوماً وطافت   وفود السحر إلا في حماهُ

****

نــــــسير إلى التبــــــصّر ذات رؤيـــــا ونهمـــــس .. للحـــــضور لـــــنا عـــــبور
ومـــا مـــثل الـــدماء تمـــوج شـــعراً وقـــد ماجـــت علـــى الـــشط الـــبحور
فـــياك نـــشوة الـــشعر المـــصفّى علـــى خفـــرٍ بأحـــرفه تـــدور
ويـــا للـــشعر أســـكرنا فعـــذنا ليـــسألنا .. أمـــا فـــيّ الحـــضور؟
ويجمعـــنا بقايـــا مـــن بقايـــا ويكتبـــنا فتكـــتمل الـــسطور

❑❑

لـيسَ كلامـاً

❑ أ. أحمد محمود حسن *

أجمـلَ الـشـاعـراتِ .. لـيسَ كلامــا   لـــحظُ عينـــيكِ أنعـــشَ الأحلامـــا

جَـــفَّ غـــصنُ الغـــرامِ قـــبلكِ نـــسغاً   وذوى.. كـالـــذي شـــعرتِ تمامـــا

كـــان نيـــسانُ ياسميـــنةَ عـــشـقٍ   وبقلبـــي قـــد فـــتَّحَ الأكمامـــا

أمطـــرَ الـــرّوحَ والطبـــيعةَ لـــوزاً   وجـــرى فـــي يـــديَّ نهـــرَ خزامـــى

وســقاني.. مَــنْ كــان يحــسَبُ إثمــاً   مــا بــهِ رحــتُ أشــطبُ الآثامــا ؟!

مـــنذُ أيِّ الـــرُّؤى طـــويتِ سمائـــي   مـــنذُ أيِّ الـــسَّنا ســـطعتِ غـــراما ؟!

شِـمـتُ في الـرَّوضِ قـبلَ إزهـارِهِ العطـرَ.. وغيـثاً مـن الـرُّؤى يـتهامـى

شِـمتُ وجهـاً مـن آخـرِ الغـيبِ حلـواً   لـمْ يكـُنْ بعـدُ ظِلُّـهُ قـد ترامـى

ســاعـةَ الـقلـبُ بالـسَّعير تَلظَّـى   كـنتِ بَـرداً لخافقـي وسـلاما

دَثِّـريني إنِّـي أعـاقِـرُ وَحـياً   عبقـريَّـاً... أعـانـقُ الإلهامـا

---

* شاعر من سورية.

لــستُ أسـعى لكـي أصـيرَ نبـيَّاً ... لا.. ولا جـئتُ أهـدِمُ الأصـناما

غيـرَ أنِّـي ألفـيتُ فـي الغـارِ روحـاً ... خِلـتُها أنـتِ.. صـبَّحتني ابتـساما

طـوَّقَـتني.. أكـنتِ في الغـارِ حقّـاً ... مـلأَتْ مـسمعي هـوىً وكلامـا

أسـكَرَتني.. ومـا ترشـَّفتُ كأسـاً ... مـن شـذاها تـشفُّ روحُ النـدامـى

ألقَـتِ الـشَّرقَ في يـدي.. وزمانـاً ... كـنتُ أطـوي على الظـلامِ الظّلامـا

أشـرحُ المـاءَ للـسَّرابِ أمَنِّـي ... بكـؤوس الحقـيقةِ الأوهامـا

كـنتُ فـرعاً مـنَ الـضياعِ.. وغـصناً ... مـن شـقاءٍ يحنـي لتـشرينَ هامـا

كـنتُ فـي أول الـربيع خـريفاً ... مـثلما الـشمس تُطفـئ الأجـراما

فـي يـد اللامكـانِ أحـيا زمانـي ... ويـدُ اللازمـانِ أهـوى المُقامـا

دثّـريني بـريشِ جـانح وحـيٍ ... عبقـريٍّ... وأبـرِئـي الآلامـا

وانـشري الأمـنَ في مـدائنِ روحـي ... ينـسِلُ الـصُّبحُ مـن وريـدي الـسَّقاما

و إذا مـا صـحوتُ لاتـسأليني : ... كـيفَ يقـضي الفـؤاد فـيكِ هُـياما

إن تَهُـزِّي نخـلَ الغـرامِ بروحـي ... يُـنطِقِ المهـدُ في هـواكِ الغلامـا

....

أبـــصَرَتني الـــسماءُ أشـــربُ جامـــاً مـــن غديـــر الـــضُّحى، وأســـقيكِ جامـــا

أطلـــقُ الـــشمسَ في يـــديكِ شـــراعاً والـــمــــدى بعـــدَ حـــدِّهِ يتـرامـــى

قـــد جعلـــتُ الـــسماءَ طاقـــةَ وَحْـــيٍ ثـــمَّ أجـــريتُ مـــن يَراعـــي الغمامـــا

عبقـــرُ الـــشعرِ أســـطُرٌ في كتابـــي والـــذي أتـــرعَ القـــصيدَ جَـمَامـــا

نقطـــةٌ آخـــرَ العـــبارةِ، رقـــمٌ، كذبـــةٌ، كالـــذي اســـتعارَ وِســـاما

....

حالـــةٌ أنـــتِ... تنقـــضي فُلـــكُ نـــوحٍ وتظلِـــيّنَ للخـــلاصِ إذا مـــا

طافـــتِ الأرض بالـــبلاءِ شـــعاريرَ وشِـــعراً يُـــترجِمُ الأقـــزاما

لا تُبالـــي تفاصُـــحاً مـــنْ عَيِـــيٍّ قـــد تذاكـــى فـــراحَ يُـــبدي الملامـــا

كـذبـــةُ الواصـــلينَ للـــشهـرةِ الـــبلهاءِ.... ممَّـــنْ يُمـــتَّعونَ حُطـامـــا

فـــإذا مـــا جَلَـــوتِهم عـــن قعـــودٍ تـــصدأ الـــرِّيحُ لا مـــسَتْهُمْ قـــياما

....

حالـــةٌ أنـــتِ.. ينتهـــي كُـــلُّ فـــنٍّ ويـــدُ الخَلْـــقِ تُغلـــقُ الأرحامـــا

تُطلقـــينَ الفَـــنَّ الجمـــيلَ حَمَامـــاً والـــْ عَـــرَفْنَا يُذَبِّحـــونَ الحَمَامـــا

كـيفَ يرضى بأنْ تنالي الثُّريَّا   مَنْ على الأرضِ جِذعُهُ ما استقاما؟!

إنَّ نسراً يحبو على جانحيهِ   عن هوى الضَّبِّ لن يُطيقَ الفِطاما

عقروا ناقةَ القصيدةِ لمَّا   ألَّفوا شاعراً يصفُّ الكلاما

أوَّلُ المؤمنينَ بالكفرِ قلبي   حينَ يغدو أخو الضَّلالِ إماما

صرتُ أخشى السماءَ أنْ تقبِضَ الشِّعْرَ.. وتطوي لأهلهِ الأعلاما

يا إلهَ السَّماءَ ضاقَتْ بنا الأرضُ.. خُطوباً – مِمَّا يُبَثُّ جِساما

لو جعلتَ الآذانَ في الناسِ صَمَّاءَ... لِتُمسي لا تسمَعُ الإعلاما

قد حسدنا راعي القِفارِ بعيداً   مع ناي يُدَغْدِغُ الأنساما

في ليالي الصحراءِ تنفلِتُ الرُّوحُ   عِقالاً.. والقلبُ يُرخي الزِّماما

يا إلهَ السَّماءِ ما زالَ قيسٌ   يُمطِرُ البيدَ في الهجيرِ رَهَاما

يُورِدُ الرُّوحَ والقصائِدَ نهراً   مِنْ بهاءٍ.. ويُطلِقُ الأنغاما

يخلُطُ الأرضَ بالسَّماءِ غراما   فوضوياً يُخاطِبُ الأفهاما

حينَ فوضى الشُّعوبِ تُنهي نِظاماً   إنَّ فوضى العُشَّاقِ تبني نظاما

صرتُ أخشى على المنابرِ عَيَّاً   فأرى باقلاً يُميطُ اللِّثاما

تأتآةٌ هنا.. هنالِكَ أخرى   دولةُ الشعرِ هكذا تترامى

فلزرقاءَ أن ترى من قريبٍ   ما لزرقاءَ أصبحَت تتعامى

طالَ حبلُ المستشعرينَ ولمَّا   يجدِ الشعرُ من بهِ يتحامى

أينَ أمسى..؟.. هل يعرفُ المتنبي   أنْ غدونا من بعدهِ أيتاما؟

لو جريرٌ قد عادَ يبغي هجاءً   لدعا أخطلَ الرُّؤى.. وهُماما

ودعا للنزال راعي نُميرٍ   واشتهى أن يواجه الخيَّاما

مَنْ رأى السَّاحَ بالطواويس ملأى   فجريرٌ لا يقرأُ الأرقاما

كنتُ أخشى ألاّ أراكِ.. ولكِنْ   وافِدُ العطر بدَّد الأوهاما

فاسكبي النايَ في كؤوس مسائي   خمرةُ الناي بالقلوبِ تسامى

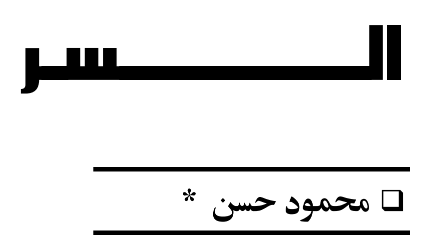
ولنسامر أحلامنا في هدوءٍ   نملأُ الليلَ بهجةً وانسجاما

لستِ بَدءاً لمفرداتِ غرامي   فلتكوني مسكاً لها وختاما

□□

القصة..

القصة ..



محمود حسن *

- 1 -

أنا فاطمة ابنة شهيرة التي ماتت جوعاً وقهراً، ماتت وتركتني للأب الذي قتلها وقتلني، أب تسنده عكازه ويسبقه لسانه، لم أذكر أن أحداً كان يحبه، قالوا عنه: إنه من بقايا أهل /مرو/ لبخله وشحه، في شرعه يحرم تعليم البنات، لأن المصروف عليهن لا يعود عليه بفائدة، يغطي على نقائصه بالتدين، قالت له معلمتي.

فاطمة زكية ومتفوقة، حرام عليك أن تمنعها من التعليم، قال: تعليم المرأة حرام، وهذه ابنتي وأنا حر بتربيتها، كان يتجاهل تضرعاتي وأنيني وصوت الجرذان التي لم نأكل لقمة إلا من فضلاتها، ذكرته بالموت، وأنه هو قدر الإنسان، وأن أمي ماتت ولم تأخذ معها سوى حفنة من التراب وضعوها في فمها، قال: سدوا فمها لأنها كانت طويلة اللسان.

صار البيت سجني، وفضائي فضاء تلك النافذة التي أجلس خلفها أراقب الصبيان والبنات، يحمولون حقائبهم، وهم ذاهبون أو عائدون من المدرسة تمنيت أن أكون عصفورة، أطير وأطير حتى أعانق الشمس، كتبت أحلامي على الجدران، فعلاها الغبار، ترهلت وصار جسدي أكبر من زمني، كنت في السنة الرابعة عشرة من عمري، يوم أفقت وكأن خنجراً يقطع أمعائي، أفاق أبي على صراخي، فقادني إلى الشيخ مرزوق شيخ القرية وحكيمها، أدخلني الشيخ إلى غرفة صغيرة، ثم أغلق الباب خلفه، سطحني على سرير خشبي، رفع فستاني حتى أعلى صدري، وأنزل سروالي حتى منتصف فخذي، وبراحة كفه راح يمسد بطني وبين فخذيّ، وبأصابعه يدغدغ ثديي، ثم أخذ قلماً كان في جيبه، رسم دوائر وإشارات على بطني وقال: علاجك يحتاج إلى ثلاثة أيام، في اليوم التالي قال أبي: اذهبي وحدك فالشيخ في انتظارك، ولأننا كنا وحدنا في البيت، لم يغلق باب غرفة الكشف، كما كان يسميها، سطحني على السرير الخشبي، رفع فستاني أنزل سروالي، أما الحركات التي زادها عن المرة السابقة، دغدغة لثدييّ وفرجي ولما أدخل اصبعه، في فرجي جفلت، فقال: من هنا سيخرج شيطان المغص: في اليوم الثالث، قبل أن يدخلني إلى غرفة الكشف أجلسني

* قاص من سورية.

على كرسي، ثم أعطاني كأساً من الشراب الملون له طعم الخروب، وبعد زمن قليل شعرت بخدر يجتاح جسدي، ولولا نقاط الدم التي كانت على فخذيّ وسروالي والجرح الذي يؤلمني، لما علمت ما حصل، ولما كان سيصدق أبي، ما فعل شيخ القرية وحكيمها بابنته قال أبي: إياك.. إياك أن تبوحي بهذا السر. فكيف سيصدقونك وهم يعتقدون أنه لولا بركاته لم ينزل المطر على هذه القرية..؟ وكتمت السر، ولما بدأ بطني يكبر، قال أبي يجب أن تخرجي هذا الشيطان من بطنك، وفكرت.. بعد يوم.. أبو بعد شهر، أو بعد عام، سيموت أبي، صحيح أنه كان نذلاً وخسيساً، لكنه كان يخفف من وحشة البيت، فلماذا لا يكون لي ولد أضمه إلى صدري، أرضعه من حليبي، يخفف من وحشتي في غربتي، فقررت أن أخادع أبي، وصدق حدسي، مات أبي قبل أن أخرج ابن شيخ القرية وحكيمها من بطني.

ـ 2 ـ

أنا فاطمة ابنة الرجل الذي قتلني وقتل أمي، وها أنا في المحطمة الخمسين، ولم أصدق أني عشت، في المحطة الخمسين، وصراخ في داخلي يمزق صدري، ويقول: كفى سجناً، أليس ظلماً وكفراً أن أموت وأنا في هذا السجن الضيق..؟ وأقول: أنا وأنت، سجينان، أنا أصدقك لكن، من سيصدقني أنا التي أخاف من حالي وخيالي. أحببت الشمس، وعشقت القمر، أحببت الريح والمطر، العصافير والشجر، ولم أجد من يحبني، حتى أبي شارك في خنقي، فكيف سأفك أسرك، والجريمة مرت عليها سنون.. والجاني صار ولياً من أولياء الله، يحجون إليه، يذبحون القرابين ويطلبون منه الغفران..؟

-وصوت في داخلي يقول.. أنا أصدقك، وسأكون معك حتى يوم القيامة.

-ومن أنت..

-أنا .. الحق.

-المظلومون على هذا الكوكب أكثر من الذباب، فأين أنت أيها الحق..؟ صحيح أنك لم تر أن الأخ يأكل لحم أخيه الميت..؟

-وصوت أجش أيضاً من داخلي يصرخ: هذا زمني ولا جدوى.

-ومن أنت.

-أنا /عزازيل/ الذي يحول المجرمين فيكم إلى أولياء. سلي هذا الذي يعدك أنه سيكون معك حتى يوم القيامة، وما أدراك ما يوم القيامة سليه، ماذا قلت له في أول حوار معه، ولكي أقدم برهاناً له قتلت أخي، فمن كان المنتصر من يومها وحتى هذه الساعة..؟

-اسمع أيها /العزازيل/ كفاك زهواً وافتخاراً مع أني أوافقك على ما قلته، لكن.. أنا.. فاطمة من سلالة أخيك التي تتكاثر في كل أنحاء العالم أنا وحدي سأتمرد عليك وأبوح بالسر.

❑❑

العَـرَقْ وحـرية
أبـــو نـــصر

❑ نبيل حاتم *

أبو نصر، بلا بطحة العرق لا يعرفه أحد في البلد، كانت البطحة القديمة التي يملأها كلما فرغت، لا تفارق الجيب الداخلي لمعطفه الذي يلبسه صيفاً وشتاءً، وعندما يسأل كيف يتحمل المعطف في الصيف كان يردد مقولته المشهورة:

ـ يلي بيحمي من البرد بيحمي من الحر. وأحياناً بيحمي من الرصاص.

ـ من البرد والحر فهمنا، بس من الرصاص المجنون؟

ـ إي من الرصاص، نعم لولا هالبطحة هون.. كانت الرصاصة طلعت من ظهري..

ـ رائحة المشروب الحليبي كانت تسبقه إلى معانقتي كلما اقتربت منه، وكان لا يتنازل عن زرع خدي برشة من القبل الخشنة، وسعادة غامرة تتغلغل في مسامات وجهه.

ـ ما بدك تبطل شرب العرق يا أبو نصر، مانك شايف كيف صار موت الإنسان مثل موت صوص الجاج.. وصارت هالأرض مثل المسلخ، وبعدين مانك خايف الله يحرمك من الجنة"

كان ينظر إلي بعينيه الحمراوين دائماً، يبتسم ويدق على صدره ناحية البطحة.

ـ "يا أخي كل واحد عم يموت على كيفو.. وعن يللي عم يقاتل منشانو، وأنا بدي موت منشان هذا" وأشار إلى يمين صدره.

وعندما أشير إلى قلبي مستوضحاً كان يصحح لي أبو نصر سوء فهمي، ويمد يده إلى جيب المعطف الذي ذاب لونه الأصلي تحت وطأة السنين، فيخرج البطحة البيضاء يرفعها عالياً ويؤكد:

ـ" أي قلب يا أخي.. الجنة هون... هون، هذه هي الحرية الوحيدة يلي صرت حس فيها.

ويهز البطحة بيده.

كثيراً ما كان ينام تحت شجرة على ضفة ساقية في الحرش الممتد شرق البلد، كنت أحياناً أجلس بجانبه على ضفة تلك الساقية مستريحاً خلال نزهتي اليومية بين أشجار السنديان.. قال لي ذات يوم وهو يشير إلى الساقية التي يتسارع ماؤها إلى الوادي السحيق.

* قاص من سورية.

ـ بتعرف ماذا أطلب من الله بدل الجنة، لأني عارف ما راح تكون من نصيبي؟

ولما لم أجب أكمل:

ـ أن آتي إلى الساقية، وأحمل معي قنينة ماء بدل قنينة العرق.

ـ أي هيك الله يصلحك، ويبعدك عن هالسم!!

ينظر إلي بعمق ويرفع سبابته إلى صدغه ويقول مفسراً:

ـ كمان ما فهمتني.. أطلب من الله، يا حبيب أبو نصر، أن يحول الله هالساقية إلى عرق فآتي ومعي قنينة مي لأكسر العرق، منشان حس إني حر.. حر.

الغريب أن ولديه الشابين كانا يتركان أباهما على سجيته بعد أن أقنعهما وأمهم أن حياته ملك له وله وحده، وأنه الوحيد الذي يقرر أن يعيش أو يموت، وأنه فقط هو الذي يعرف طريقه إلى الجنة أو النار.. وأن الجنة والنار على هذه الأرض..

ذلك المساء إلتقيته على ناصية الشارع، كان يقف على غير عادته حزيناً كئيباً.. وعندما سألته عن سبب هذا الوجه الحزين قال:

ـ الله يلعن الشمع..

ـ أي شمع يا أبو نصر؟

ـ الشمع يلي على كبدي.. قال الدكتور أنه كبدي متشمع وأنه ما راح طول، بعيد عنك.

طوال الأسبوع التالي لم ألتق أبا نصر في مكانه المعتاد بجانب الساقية، وفي نهاية الأسبوع راعني وجود تلة صغيرة من التراب في مكان جلوسه المعتاد.. عندما اقتربت وجدت ولديه يحفران حفرة هناك هبط قلبي إذ اعتقدت أن أبا نصر قد مات. ولكن سرعان ما تغير الموقف عندما مددت برأسي إلى الحفرة.. كان ممداً هناك وهو يضحك، عندما رأى وجهي، جلس في الحفرة نظر إلي وقال:

ـ صارت على القياس.. خلص يا ولاد الله يعطيكم العافية! لا تنسوا قنينة المي.. حطوها بحدي.. أنا عارف أنو الساقية راح تصير عرق لأنو الحريق كبر وما عاد بيطفيه المي، صار بدو نسيان، والعرق إله النسيان.

في اليوم التالي مات أبو نصر وعلى غير ما كنت أتوقع خرج كل أهل البلد في جنازته متدينين وعلمانيين.. كنت واقفاً عندما غطاه التراب والبسمة على وجهه وزجاجة ماء ترتاح على ساعده.. كانت قسائم وجهه تدل على مدى راحته.. وكأن الموت امتداد لحياته المضمخة برائحة العرق الذي كان يعشقه.

وكما كان يتوقع، فلم يمض وقت طويل حتى تحول ماء الساقية إلى عرق صافٍ.

❑❑

لـن يـسقط القـرط مرة أخرى!

□ سماح حكواتي *

أصابع حمر حفرت فوق خدها الوردية الندية خطوطاً متعرجة... كبيرة، لم تتسع لها خدها الصغيرة، ولم تستطع كفها أن تخفيها بمحاولات يائسة..تصاعدت أنفاسها المكتومة، واختنقت آهاتها في صدرها الراجف المرتعش....بينما أخفت كفها الأخرى خلف ظهرها، يبدو أن نظراتها اللائبة قد استقرت أرضا، وتسمرت في مكان ما.. في حين سبح أنفها المستدير بفيض من الدموع...

دأبت في طفولتها على البكاء بصمت، حتى غدا بكاؤها الصامت عادة متأصلة من عادات تعبيرها عن تأذيها مما يؤذي ويعذب على دروب الحياة، لذلك وجدتها اليوم تبكي، بل تجهش في البكاء، من دون أن يسمع أحد أصوات دموعها.استغرقت في صمتها، محاولة الإصغاء إلى كلمات تنبعث من مكان ما، هي التي اعتادت الإصغاء أكثر من الكلام...لم تكن واجمة، ولا متشظية الحزن.. بدت كأنها شيء لاهث ملتهب تلظى جمرا بخدين تصاعدت حمرتهما تدريجيا..

لم ترفع ناظريها عن تلك النقطة السابحة في الفراغ، إلا عندما نهرها أستاذ الرياضيات قائلاً: لمَ لمْ تحفظي جدول الضرب حتى الآن، تستحقين صفراً...؟؟؟ ثمة حائل حال بينها وبين جدول الضرب، تتقن الجمع.. لكن الضرب هذا صعب للغاية..ثم إنها ما كانت تدخل في شجار أبداً، لأنها غير بارعة بالضرب...ولا تريد لبنيتها النحيلة إتقانه، حتى إذا فكرت بتبعات ذلك الإتقان، ازداد نفورها منه ...المصيبة أن للضرب جدولا، بات يدرس في المدارس أيضاً، وأستاذ الرياضيات يتوعد من لا يتقنه بالضرب والصفر... كانت تستطيع تفادي مشكلات صبية الحي، وتنجو منها من دون ضرب، أما اليوم فلا مفر أبداً.. يريدها أن تضرب اثنين باثنين ثم ثلاثة بخمسة.. ولا تدري ماذا تفعل إن طلب ضرب مئة بـ ....

عادت متثاقلة الخطى إلى مقعدها البعيد... وهواجس الضرب تدور في رأسها الصغيرة.. ستطلب من أخيها الكبير أن يعلمها الضرب كله، حتى يعرف هذا الأستاذ أنها قادرة على تعلم الأشياء كلها إذا أرادت...وضعت وجهها على المقعد الخشبي البني محتوية بكفيها دموع عينيها.. خاطبت نفسها:"لا أستطيع.. أأستسلم؟!.. لا أريد"..ثم دفنت دموعها بين الخشب والكفين... قرع الجرس إيذانا

---

* قاصة من سورية.

بانتهاء الحصة اللعينة.. وكأن ذاك الجرس قد قرع في عقلها الصغير، فركضت مسرعة... ولم تزل كذلك طوال خمسة عشر عاما تركض وتركض.. في دروب لم تخل من وعورة جدول الضرب..في المرات كلها، تستيقظ فيها طفلة الأعوام العشرة ذابلة الضفائر والشرائط... حتى تصل بيتها، فتتسل من الباب بهدوء، متوجهة من فورها إلى المرآة... تتفرس في تلك الأصابع الكبيرة على وجهها، فتبصر ما يزيد من انهمار دموعها.... أين قرطها؟إنه يشبه زهرة نصف متفتحة، تتوسطها جوهرة حمراء، بقي توأمه في أذنها اليسرى.... وحيداً... ثمة أصابع كبيرة في خدها الأيمن عوضاً عن زهرتها ذات الجوهرة الحمراء... كيف يمكن لزهرة صغيرة لم تتفتح بعد أن تصمد أمام تلك الكف؟!... بكت زهرتها، كأن ضفيرتها الذابلة تحاول أن تدارى خدها الأحمر، ووحشة أذنها الخاوية... تذكر أن عينيها تسمرتا أرضا ولحقتا شيئا طار منها عقب رياح أستاذ الرياضيات الهوجاء التي اقتحمت وداعة تلك الزهرة الآمنة...

أمضت عمراً تكتفي بمتابعة رياح دهرها العنيفة تقتلع أزهار حديقتها الصغيرة، ثم ماذا؟... بكاء صامت، وذبول لفراشات الضفائر الطويلة...

همست أذنها الوحيدة:"جميل أنهم يتركون قرطاً واحداً في كل مرة"... لو سقط الآخر أرضاً كيف ستتذكر أن الأول كان موجوداً، وجوده يبعث في روحها دافعاً للبحث عن الآخر ووصفه للأصدقاء كي يعرفوه فيشاركوها البحث، وإن كانت جهودهم تتكلل بالفشل في المرات كلها.

عادت تلك المشاهد تقفز إلى الذاكرة واحدا تلو الآخر.. ابن الجيران، أخوها الكبير، صديقها في المدرسة، عادوا جميعا.. عندما رأته يهم بركوب الحافلة.. لازالت كفه كبيرة، وإن أصبحت معروقة، وزادت تجاعيدها، لازالت هي نفسها طفلة الصفر التي لم تحفظ جدول الضرب... بحركة اعتباطية انزاحت كفها التي كبرت خمسة عشر عاما نحو خدها، كان حارا، امتلأت عيناها بالدموع عندما وقعت حقيبته أرضاً، وتقافزت منها أوراق بدت منها جداول ضرب، خطت بأقراط كثيرة، تأفف الناس حوله لازدحام السير، وساعده بعضهم في لملمة شمل أوراقه، بينما داس آخرون بعضها، تصبب عرقاً، وحشرها بعجالة وغاب في الزحام...

غابت معه الضفائر الذابلة، والقرط الأليف الضائع، وهواجس السقوط وجداول الضرب، والأصفار، ثمة ما ينهش تفكيرها، ويسحب الارتعاش إلى أناملها القابضة على الجمر، جمر للروح، للذاكرة، جمر يمد لها طريقاً لحلم صغير، إن لم تتلظَ قدماها بلهيبه، سيسقط القرط مرة ثانية وثالثة ورابعة...

كان ذاك الهاجس يسكن روحها، كبرت الأزمنة، ولما تزل زهرته نصف متفتحة، ولم يزل صفر جدول الضرب يلاحق خطواتها الصغيرة العجلى، بالأمس عندما قصدت المصرف الخاص الذي افتتح حديثاً طلباً لفرصة عمل، نظر المسؤول في وجهها، ثم في كومة الأوراق التي بين يديه، قطب حاجبيه، وبدأ يتكلم على ضرب الأعداد بصفر، ولم تدر شيئاً إلا والأرض تدور وتدور، في هذه المرة ركضت هابطة درجات السلم مسرعة... شرعت عيناها تهيمان في الساحة الكبيرة المزدحمة، فطنت إلى قرطها، اطمأنت إلى غفوته في مكانه وادعاً، واستمرت تطوي الشوارع، ويدها لم تفارق أذنيها، تتحسس مكان الرفيق الأليف، صامتا لم يوشوش الأذن شيئاً..

هاهي اليوم تقطع الشوارع نفسها وكفها قابضة مرتجفة...أخبرها أحد المعنيين، الذين قابلتهم في مرحلة بحثها عن فرصة عمل، أن الماء يجب أن يكون صافيا، صافيا، مشيراً بإصبعه الكبيرة إلى كوب لا تدري منذ متى يقيم إلى جواره...ثم أدار كرسيه مشيحاً بصره عنها، متابعاً كومة من الأوراق أمامه، ارتجفت كفاها، وغامت الأشياء في ناظريها، فخرجت مسرعة الخطو، متعثرة بالطاولة والكرسي، تذكر أن ارتطامها بالطاولة خلف وراءه وقوع كوب الماء الصافي وتحطمه....

جلست في حديقة ذاك المبنى الفاره، بجوارها استطالت نخلة إلى علاء بعيد، فلم تر آخرها، سرحت بصرها المحير بحثاً عن أعلى النخلة، أبصرت من بعيد طائراً أسود قبيح الصوت، كأنه حدق بها، ربما كان الغراب... لم تر في حياتها غراباً.. امتد جناحاه فجأة ثم هبط نحوها مسرعاً، مصدراً نعيقاً مخيفاً، مما دفعها إلى وضع كفيها على أذنيها، مغمضة عينيها، لم تر شيئاً بعد ذلك الهجوم، ابتعدت راكضة، وظلت تركض غير ملتفتة إلى مصدر خوفها ...

هناك في صفحة النهر الأليف أبصرت وجهها شاحباً، ثمة خدش في خدها الأيمن، ضحكت إذ لم تعثر على قرطها، ضحكت حتى فاض في وجهها نهر من الدموع.. خجلت أن تنظر خائبة في مرآة أمسها، كيف تقول للفرحة التي غمرت وجهها بأن أصحاب الكراسي سيردون لها حقها، وماذا تقول للقرط الغالي منذ خمسةعشر عاماً، هل خسرت حلمها بعودته؟ يبدو أنه تاه عن دروبها العاثرة، وسقط مرة أخرى، لم تعد تهتم بالأمر، يجب أن تنسف من حبال الذاكرة السقطات السابقة، ستقف في وجه رياح دهرها هذه المرة، لتحول دون سقوطه..

جرت قدمين حائرتين نحو محل للصاغة، نثرت أمامه أنواعاً من الأقراط، واحداً من كل نوع، بكف واجفة، وتوجهت إلى كل من أدار كرسيه يوماً... نثرت أمامهم ما بحوزتها، ثم أدارت ظهرها، لم ترتطم بطاولة، ولم تلق بالاً لكوب ماء صاف، ولم تجد الغراب، بدت لها شجرة النخيل صغيرة جداً... ثمة قطع نقدية طافية فوق صفحة النهر، آخذة بالغرق شيئاً فشيئاً، كانت تمعن في الغرق، كلما ابتعد بها مسير الخطى واثقة، هو درب فتح لأحلامها الصغيرة ذراعين واسعتين مهللتين، غير آبه بالصفر المعلق في الجبين، بالقرط التائه، فتحت كفها القابضة على شيء منذ ولادتها الجديدة... زهرة نصف متفتحة.. قبلتها معلنة عزوفها عن ارتداء الأقراط.. رفقاً بها من هول السقوط....

ذاك اليوم تفتحت زهرتها الدمشقية الملونة بألوان أربعة، على الرغم من ثلوج الشتاء... من هناك مر الربيع، ومازال يمر كل يوم، ملوحاً بكف بيضاء دافئة، ربيع للروح، لا تعرف أزهاره السقوط أبداً.

❑❑

جــرّة عـــسل

❑ عزيز نصار *

كأني أرى الفتاة وأسمعها ، وأرى العجوز وأسمعه ، كأني أتأمل الحديقة السحرية وأستمتع بها ، وأشتهي أن أعيش في أحضانها. ألستُ عاقلاً؟ هل يبدو عليّ أثر للجنون. أم تبدو حكايتي حقيقة ساطعة ؟

كنتُ أقود سيارتي في تلك الصحراء. أضلّ عن الطريق ، ولا علامة أهتدي بها. أمعن في المتاهة.ولا أعرف أين أتجه في ذلك المدى الشاسع. أتوحد بالرمال والسماء الصافية ، أمدّ بصري أحس أن روحي خراب. لكن الرجاء الواهي يتسرّب إلى نفسي. هل ينساني مَنْ أحببتهم ؟ كيف ينسون هذا العابر في الصحراء. العابر في الحياة ؟ أقسى ما يواجهني ألاّ يبالي بي أحد في هذه الدنيا.

مَنْ أنتظر في أعماق الصحراء الجرداء الموحشة ؟ أفكر في تفاصيل العمر. عملتُ لأجمع مالاً ، وأحوز عقارات ، وأنا أقرأ الآن في كتاب الصحراء ، وأستلهم حكمتها. ينمو في نفسي إحساس بالخطر والنهاية. أحوم في المنطقة باحثاً عن خيام للبدو ، أو ماشية أو قطيع من الجمال ، أو أي أثر للحياة. سكون وجوّ خانق ، وشمس ملتهبة . إني محكوم بالحركة والبحث.

***

لا قدرة لك أيها التائه في الصحراء. ماذا ستقول عنك شريكة العمر. تظن أنك تهجرها وتتبع أنثى إلى آخر الدنيا. تنتشر ظلال الوحدة والموت. يؤلمك الجوع. إسكات الجوع أهم هدف في حياتك الآن. تتخيل أن النسور تهوي من سمائها وتنهش جسدك. يرتعش كيانك. تسمع عواء ذئب كنصل مرهف. تنتظرك أنيابه الشرهة ، ومخالبه الحادة. يختفي العواء تنزل من السيارة. ترى نفسك مطروحاً فوق الصحراء المشتعلة تتمدد فوقها لتستعيد قوتك. فكرة الهلاك تدفعك إلى الحركة. تقف لا شيء سوى رمال صفراء لا يحدها فضاء ، ترفع بصرك نحو السماء تستعين بالرجاء ، وتفكر أن آثار قدميك الواهنتين ستختفي. ما الذي جاء بك إلى هذا المكان ؟ شفتاك جافتان. أنت خارج الزمان ، ومحاصر من جميع الجهات. أأنت تريد أن تنجو من عالمك الملوث العامر بالقتل

---

* قاص من سورية.

والحروب والدمار؟ تنظر إلى ماضيك البعيد وتجد المستقبل مبهماً. لم تشاهد في طريقك لا مخلوقاً ولا شجرة وتلفك خيبة العمر. لابد من متابعة السير لعلك تعثر على واحة تحلم بها ولا تخبو أبداً.

تلمح قصراً شامخاً أمامك. لعلك تنسى الخوف الذي يجتاحك. لعلك تتغلب في معركتك مع التيه واليأس. سراب ما تتصوره قصراً ، وقد يكون ما تراه حقيقة لا وهماً. تسير خلف حلمك. ربما تموت عندما تترك البحث عن ذلك الحلم الغريب يزهر الرجاء كنجمة ثم ينطفئ. تتجه نحو القصر بإصرار عنيد. تكويكَ الشمس أيها التائه ، ويلفّكَ الصمت المهيب ، وأنت تقود سيارتك.

***

أتعبني الضياع المضني في جهات لا أعرف عنها شيئاً ، ويتقد في نفسي الشك والريبة. أهي رحلتي الأخيرة في هذا العالم ؟ يبرق القصر الشامخ وما يلبث أن يغيب عن بصري. تنتشر خرافات وأساطير عن الصحراء ذات اللهب المجنون. ربما يكون القصر إحداها يعبر الزمن في حياتي ، وتمرّ أحداث ، وأحداث تقذف بي في القفر الموحش. أجرّ قدميَّ وحيداً. تجتاحني أسئلة محيّرة. هل حياتي ضلال وغواية ؟ أهي حنين إلى شيء مجهول ؟ أأنا سر في هذا الوجود؟

أين النهاية ؟ وأين المصب ؟ يتراءى لي القصر. أسلك الطريق نحوه في هذه البقعة المجدبة. صار على بعد خطوة واحدة. أقف أمام باب كبير. يتوهج تحت الشمس. ينفتح أمامي. أعبره نحو حديقة باهرة. أجد نفسي في أرض خيالية. ينتشر الشذا في أرجائها. أرفع نظراتي الحائرة. عرائش عنب. أشجار نخيل وتفاح ، وطيور تسبح في الفضاء ، وقنوات مياه تجري. ينتابني الذهول والدهشة من رهافة الألوان. تستقبلني امرأة رائعة الجمال كزهرة نضرة. أيّ فرح بلقاء هذه المرأة ؟ كنت تائهاً مهزوماً كشجرة ميتة ، وها أنا أخرج من متاهات اليأس ، ويزول القحط والجفاف والقلق. امرأة كالربيع. وجهها كالقمر. صوتها كأغنية الأنهار المسحورة. نشوة طاغية وشغف في أعماقي.

ما هذا الأريج العجيب ؟ كيف تنبعث من الرمال أناشيد فرح وأشجار نخيل ؟ أشجار ليست كتلك التي أعرفها. وثمارها ليست كثمار الأرض. أستسلم لهذه المرأة. تقدم لي ثماراً فأتذوقها. تسأل عن حاجتي فأجيبها :

- أريد أن أطمئن..

اتجهنا نحو القصر وسط الحديقة ، وهي تتراقص كفراشة ، وتومض في عينيها المسرّة. أحلّق معها في عالم الخيال. أحلام ساطعة وسكينة غامرة. أدخل القصر يرحب بي رجل طاعن في السن يغزو الشيب لحيته. جلسنا في بهو فسيح وهيأت المرأة الهانئة الأطعمة اللذيذة. امرأة هي ابنة البهجة والنعيم. قال العجوز:

- احمد ربك يا ولدي لأنك نجوتَ من الهلاك. كنتُ أنتظرك.

- كيف عرفتَ بمجيئي؟

أنبأني قلبي. يا ولدي هذه الصحراء المترامية لا تعادل ذرة في عالم الروح.

أنظر إلى تعابير وجهه أرى النور يفيض من عينيه. يحدثني عن حكايات قديمة وعن صفاء النفس أهمس له.

- أحب أن أبقى هنا لكني قد تأخرت عن أهلي وأخشى أن أضيع

- لا تقلق يا ولدي ستجد طريقك واضحة

***

تغادر المكان وأنتَ في طريق العودة يصادفكَ رجل تحمله في سيارتك. يتعجب من حديثك ، فهو لم يسمع بمثل هذا الأمر. يطلب منك أن تقف قرب خيمة أقربائه، يرحب بك عجوز ، وينفي وجود قصر ، ويؤكد أنه يسكن الصحراء منذ ثمانين عاماً ولم يصل إلى سمعه مثل هذه الحكاية ، ويرغب أن تصف له صاحب القصر. يتنهّد البدوي العجوز ويحتّل الذهول وجهه المحروق المتجعّد " سمعت من جدي الأكبر أن رجلاً صالحاً عاش في هذه البقعة يتصدّق عليه الناس ، وعندما رحل عن الدنيا حملوه ليدفنوه فبدا خفيفاً كريشة عصفور. فتحوا النعش فلم يجدوا شيئاً، وربما ظهر لكَ لينقذكَ من الهلاك".

يحس الحاضرون بالارتياح لهذا التفسير ، ويدخل رعاة الخيمة. ينفون ما تورده أنت ، ويؤكدون أنهم يعرفون كل ذرة رمل ، ولا وجود لما تقول ، وقد تكون ضربة شمس سبب ما تتصوره. تذهب إلى سيارتك وتأتي بما جلبتَه معك. يتناول البدو حبات تمر ، وقطرات عسل لم يذوقوا مثلها أبداً ، ويقولون " إنه عسل لذيذ له نكهة خاصة ، ورائحة مختلفة " كانوا يظنون أنك واهم بسبب الإجهاد والشمس وعناء السفر. يرافقك ثلاثة منهم لتدلهم على ما رأيت لكنكم لم تجدوا سوى كثبان من الرمال القاحلة. يلزم الرعاة الصمت ، وحين يعلمون أنكَ طبيب يزداد تعجبهم. هل كان هناك مكان كما وصفتَ ؟ مَنْ بنى القصر العجيب ؟ وأنشأ الحديقة السحرية ؟؟ هل ترتاب أنت في سلامة إدراكك؟

***

يستقبلني الأهل حائرين قلقين. يستفسرون عن سر غيابي. أسكب في آذانهم حكايتي. يستمعون وفي آذانهم أطياف شك. يرون أن لي قدرة على التوهم والتخيل يقولون:

- لماذا تضيع أجمل أيام العمر؟

- أأنت واثق من ذلك الأمر؟

أعمل في العيادة وأحضر مؤتمرات علمية ، وتزداد ثقة الناس بي ويعبرون عن حبهم لي ، ولا أدري كيف أقنعهم بما عاينتُ ؟ روحي هائمة حنيناً وشوقاً إلى تلك الأرض الشهية المثيرة الغامضة

يراودني ذلك الحلم دائماً. تراءت لي المرأة التي تفوح بالعطر والفرح. أين الحديقة التي يخاطر الإنسان للوصول إليها ؟ حديقة تضيئها امرأة واحدة تهبني كل ما أتمناه. هذا التوق لا أستطيع إخماده قد يتسلل الموت في أيّ وقت وينتهي كل شيء. أفكر في الموت أهو الذي يمنح الحياة معناها ويجعلني أحرص على كل لحظة ؟

أأبحث في رسالة تستغرق العمر كله ؟ ما أفكر به ليس كلمات بلهاء وتأملات عمياء . ما جدوى الفرح ، والحزن والصمت والكلام ، إذا كان العدم هو المصير؟ أنهمك في العمل. كأني أريد أن أمتلك العالم ، وعندما أشيخ هل أعيش في نعيم القناعة وجنّة الصبر والزهد ؟

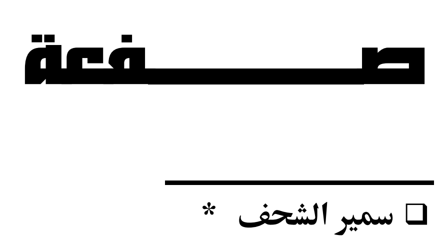
هل يبقى صوت تلك المرأة في سمعي كأغنية الأنهار المسحورة ؟ ألا ينتهي شغفي بالحديث عمّا رأيت ؟ يسألونني من أين أتيت بحبات التمر ؟ وبكم اشتريت جرة العسل؟

وتلوح تلك الأرض السحرية أمام عينيَّ ويُعلمني البدو أنهم يتنقلون في جهات الصحراء الممتدّة ، ولم يعثروا على شيء. لكني أشعر بأن نظرات المرأة الجميلة تلاحقني. تشغلني أحداث الحياة، وأذكر ذلك النعيم المضمّخ بالحب والأمل والوهج. كيف السبيل إليه ؟ وما هذه الجرّة التي تمتلئ عسلاً لا أشهى ولا أطيب؟ في قلبي الصحراء، والشمس وأشجار النخيل. في قلبي العطش. والماء والريح، عرفت لغة الرمال وعرائش العنب. أحببتُ تلك المرأة فهل يموت الحب ؟ ألمح أسرار الحياة الجميلة في عيون العاشقين ونظراتهم.

ما زلت في الخامسة والأربعين في قمة نجاحي، يستغرب مَنْ يسمعون بحكايتي، ويمدّون أبصارهم إلى جرّة العسل. هل نسجتُ أنا دينا أجمل من عالمنا ؟ وأتساءل أليس بالرؤيا يستطيع الإنسان أن يتحدى الجفاف والشيخوخة ؟ ويستطيع أن يتحدى الموت واليباس. الروح ليست سكوناً وحجراً. هي رعد وبرق وعاصفة..

ما أحلم به يرتسم أمام عينيّ، وسيبقى الحلم في القلب والذاكرة.

❑❑



❑ سمير الشحف *

منذ الليلة الأولى أحاطها عريسها باهتمام باذخ، أفسد عليها لذة النوم.. وعبثاً كانت تحاول إبعاد جسده، أو أنفاسه عندما تنهمر عليها القبل.. عند ذلك كانت تستسلم لنوع من هذيانه، آملة أن تفلت بعد قليل من بين ذراعيه اللتين تعيقانِ تنفسها.

ـ هل هذا هو الحب..؟ تسأل نفسها، فيأتي الجواب: (بل إنه الرجل).

تتذكر وعد أمها.. (الحب سيأتي بعد الزواج يا صغيرتي).

وهي لا تتذكر أن أمها قد وعدتها بشيء إلا وصدقت.

... أشياء كثيرة تغيرت قرب هذا الرجل الوسيم، أو هكذا كانوا يصفونه لها، ووجدته كذلك في البداية، ثم تأكدت من وسامته بعد التدقيق في التفاصيل الصغيرة لملامحهِ الجمالية... إلا أن غريزتها قادتها إلى أمنيات غريبة... تتمنى مثلاً لو ينسى يوماً ذقنه دون حلاقة؛ فلعل الخشونة تشق طريقاً إلى قلبها.. فهذا الوجه الأملس دائماً والنظيف دائماً أكثر مما ينبغي يثير اشمئزازها.

"ليته يقبلني مرة واحداً عرضاً، قبل أن يدخل الحمام.... لكنه مغرم بالماء والصابون والعطور... لست قذرة، ولكن بي توق لمعرفة الطعم الحقيقي لقبلة دون حلاقة ودون فرشاة الأسنان".

هكذا يتهيأ لها أن هذه الأدوات مع طقوسها، تصنع حاجزاً بينهما، وباتت ترى خلف وسامته بشاعة منفرة، تأتيها مع نظراته المتشككة، والمتسائلة، والتي تتحول في العتمة إلى أذرع أخطبوطية تلفها من كل جانب.

ـ أخاف عليكِ، وكأن شيئاً ما سيأخذكِ مني.

ثم تذهب إلى أمها..

ـ متى يجئ الحب يا أمي...؟

ـ عندما تنجبين طفلاً.

تحار الأم بطبائع ابنتها القلقة، فما الذي ينقصها (زوج وسيم، يحبها إلى حد العبادة، وبيت فسيح ومريح، وكل الذي تطلبه امرأة...).

---

* قاص من سورية.

ـ ليس هكذا يا أمي... صحيح أنني لم أجرب الحب، لكنني حلمت به وما زلت أحلم كل ليلة.... ويؤكد الأطباء أن كل الشروط مكتملة للإنجاب، والمسألة متعلقة فقط بإرادة الله والرغبة في الإنجاب...

الزوج يتضرع للسماء ليل نهار، من أجل طفل، بينما هي تنام ملء جفونها، تحلم بوعد أمها... آملة أن يهبط عليها الحب من السماء ليملأ بيتها وكيانها.

في ليلة سامرة خطا نحوها رجل ليسلم...، وحين أحاطت أصابعه النحيلة بكفها... اخترقتها نظرة حارقة، اضطرتها أن تخفض بصرها، وتطأطئ رأسها، سحبت أصابعها من راحة يده، وتراجعت إلى الزاوية البعيدة، لتخفي اضطرابها المباغت والمبهم، وقبل أن تلملم دهشتها، عاجلتها غيرة زوجها بصفعة على وجهها... رفعت يدها إلى أنفها وشمتها بعمق، كانت لا تزال رائحة عطر منعش عالقة بها. وقررت سراً أن لا تغسلها.

في الأيام التالية تحولت إلى فراشة، وأحياناً مثل أرنب، تقضم النهار قفزة قفزة، تنتظر شيئاً ما لا تعرف كنهه، لكن الرجل غاب مثلما يغيب القمر تاركاً لها نظرة تطوف في شرايينها، تعصف بقلبها كلما أغمضت عينيها وشمت أصابع يدها.

وحين سألت زوجها معاتبة كيف يصفعها وهو يدعي حبها..

قال: لأنه شعر بالخوف والغيرة وهي تنسحب بصعوبة من كف الرجل.

هي لا تعرف كم مر من الوقت، وكم لهفةٍ ضاعت حتى التقته ثانية وانتظرت أن يزعزعها من جديد.. أحاطت براحة يده، ضغطت، توسلت إلى عينيه، إنما عبثاً كانت تستجديه، وكأن شيئاً لم يكن بينهما، ولما غادر نظرت من خلف خيبتها إلى جهة رحيله، وجدته يخطو خطوات واسعة أضاعته بين المارة... وحين تلاشى تماماً رفعت يدها إلى أنفها وشمت رائحتها، فلم تجد غير رائحة عطرها الأنثوي البارد...

قالت لنفسها: "ربما لا يريد أن يحرجني...!"

ومع ذلك توقعت صفعة، أو بالأحرى تمنت لو يصفعها، لأنها الشاهد الوحيد المؤكد ولولاها لاعتقدت أن الأمر كله أوهام.

"لعل هذا هو الحب.... هكذا حدثتني زميلاتي عنه، الحب بين طرفين أحدهما يريد والآخر يرفض".

ومنذ تلك اللحظة حسمت أمرها وأيقنت أنها تريد رجلاً، تركض خلفه، تبحث عنه كلما ضاع منها... ولا تريد من يحاصرها بالأسئلة والهدايا والقبل، وتأكدت أنها لم تعد تحتمل أن تقضي بقية عمرها دون تلك الأحاسيس التي قرعت باب قلبها ولم تدخله...

عادت الأيام متشابهة، يزيد في رتابتها زوج ينسى سريعاً ويتسامح كثيراً، لأنه لا يريد أن يصدق ظنونه، مبرراً لنفسه هوانه لأنه لم يجد دليلاً واحداً يؤيد إحساسه الذي يعذبه ويفصمه بين رغبتين.. الأولى امتلاكها، ، والثانية إذلالها... حتى انعدم الفاصل فيما بين هيجانه وبين استجدائه لرضاها...

ينقب عن رغبة ليحققها لها... يجاهد في كل الأمكنة ليجلب الاكتفاء والسعادة إلى البيت، بينما هي لا تفرح ولا تغضب، تعوم محايدة، ضجرة، يملأ بيتها الملل... إلى أن هبت عليها نسمة مفاجئة...، اهتزت معها خصلٌ من شعرها، أبعدتها عن عينيها ونظرت جيداً،

كانت هناك يد يكسوها الشعر تمتد نحوها... مستغلة غفلة زوجها.

كانت تلك أولى الرسائل الغرامية في حياتها... خفق قلبها بشدة ليس للكلمات الجميلة، بل بسبب الحيرة، "أين ستخبئ الورقة".

أحس الزوج بارتباكها سارعت إلى مكان مظلم، وابتلعت الكلمات العذبة لتستقر في أحشائها... وحين عادت إليه حاصرها بالأسئلة، بينما هي كانت تنتظر أن... يصفعها...!!

❑❑

المســـــافر المتطفل

❑ تأليف: رولد دال
❑ ترجمة: ربا زين الدين *

كنت أملك سيارة حديثة، كانت أشبه بلعبة ممتعة، BMW 3.3L كبيرة، ذلك يعني أن أسطوانتها تتسع 3,3 ليتراً. مقودها كبير. سرعتها عالية تصل إلى 129 m.p.h، ومنظم سرعتها رهيب. لونها أزرق فاتح، لون مقاعدها أزرق غامق، مصنوعة من الجلد، جلد حقيقي ناعم من أفضل النوعيات. نوافذها تعمل كهربائياً وتحمي من أشعة الشمس. هوائي الراديو فيها يستطيل عندما أشغّل الراديو ويقصر عندما أطفئه. يهز المحرك القوي ويهدر بقوة أثناء السرعات البطيئة، لكن عندما تصل إلى ستين ميلاً في الساعة فإن الاهتزاز يخف ويبدأ المحرك بالخرخرة بارتياح.

كنت أقود السيارة إلى لندن بنفسي، في يوم من أيام حزيران اللطيفة، والفلاحون يحصدون القش في الحقول، وأزهار الحوذان تمتد على طول الطريق. كنت أهمس وأدندن طوال السفر، مسنداً ظهري إلى المقعد براحة كاملة واضعاً اثنتين من أصابعي فقط على المقود لأبقيه ثابتاً. شاهدت أمامي رجلاً يريد توصيلة، دست على المكابح وجعلت السيارة تتوقف بجانبه تماماً، دوماً كنت أقف لعابري السبيل، عرفت كيف يكون الشعور عندما تقف إلى جانب الطريق مراقباً السيارات وهي تجتازك. كنت أكره السائقين الذين يتظاهرون بعدم رؤيتي وبخاصة عندما تكون السيارة كبيرة بثلاث مقاعد فارغة. والسيارات الغالية الكبيرة نادراً جداً ما تتوقف، والتي تقف لتوصلك تكون دوماً صغيرة أو صدئة وقديمة أو محشوة بالأولاد وسائقها يقول لك "أعتقد أننا نستطيع أن نوسع لواحد آخر".

أدخل المسافر المتطفل رأسه من النافذة المفتوحة وقال "هل أنت ذاهب إلى لندن يا صاح؟".

"نعم" قلت "اصعد".

صعد إلى السيارة وأكملنا الطريق معاً، وجهه صغير يشبه وجه الجرذ، أسنانه رمادية، عيناه غامقتا اللون، سريعة الحركة، ذكية، كعيني جرذ.

---

* قاصة من سورية.

أذناه كانتا بارزتين في قمة رأسه، كان يضع قبعة قماشية على رأسه ومرتدياً جاكيتاً رمادي اللون بجيوب كبيرة.

الجاكيت الرمادي مع عينيه السريعتين وأذنيه البارزتين، أشياء جعلته يبدو كجرذ بشري هائل أكثر من أي شيء آخر.

"إلى أي مكان ستتوجه في لندن؟"

"إنني سأمر في لندن وأخرج من الجهة الأخرى".

قال: "سأذهب إلى "إبسون" من أجل السباقات. "اليوم يوم DERBY".

"الأمر كذلك إذاً أتمنى أن أكون معك، أنا أحب المراهنة على الأحصنة".

"لا أراهن على الأحصنة أبداً"، قال" حتى إنني لا أشاهدها تركض، إنه لعمل سخيف وغبي".

"لمَ أنت ذاهب إذاً؟"، سألت لم يبدُ أنه أحب ذلك السؤال، بدا وجهه الجرذي الصغير جامداً تماماً وقد كان يحدق بالطريق ولم يقل شيئاً.

"أنا أتوقع أنك تعمل على آلات الرهان أو ما شابه ذلك"، قلت.

"إن ذلك لأسخف" أجاب: "ليس هناك متعة في العمل على تلك الآلات القذرة وبيع البطاقات للبليدين، بإمكان أي أحمق أن يقوم بذلك".

بقينا صامتين لوقت طويل، قررت أن لا أسأله ثانية، تذكرت كيف كنت أتضايق، في أيام سفري من السائق المتطفل عندما يسألني أسئلة كثيرة"، إلى أين أنت ذاهب؟ لماذا أنت ذاهب إلى هناك؟ ما هو عملك؟ هل أنت متزوج؟ هل لديك حبيبة؟ ما اسمها، كم عمرك؟ وهلم جرا. "كم كنت أكره هذا".

"أعتذر" قلت، "إنه ليس من شأني ماذا تفعل، المشكلة أنني كاتب وأكثر الكتّاب هم مستثمرون مزعجون جداً".

"أنت تكتب كتباً؟" سأل.

"نعم".

"كتابة الكتب أمر جيد" قال، "هذا ما يدعى بالتجارة الماهرة، أنا أعمل بالتجارة الماهرة أيضاً، الفقراء الذين أحتقرهم يقضون حيواتهم في وظائف روتينية قديمة وقذرة، أنت فهمت ما أقصد؟".

"نعم".

"سحر الحياة"، قال "هو أن تصبح جيداً جداً في شيء ما يكون صعباً جداً".

"مثلك أنت"، قلت.

"تماماً مثلنا أنا وأنت".

"ما الذي جعلك تعتقد بأنني جيد في عملي؟" سألت، "هناك الكثير والكثير من الكتّاب السيئين حول العالم".

" ما كنت لتقود تلك السيارة بهذا الشكل ما لم تكن جيداً في القيادة" أجاب، "من المؤكد أنها قد كلفتك رزمة مرتبة من المال، بعملك الصغير هذا".

"إنها ليست رخيصة".

"كم تستطيع أن تمشي؟" سأل.

"مئة وتسع وعشرون ميلاً في الساعة" أخبرته.

"سأراهنك أنها لن تستطيع أن تقوم بذلك".

"سأراهنك أنها تستطيع".

"كل صانعي السيارات كاذبون"، قال، "بإمكانك أن تشتري السيارة التي تريدها لكن لن تعمل أبداً كما يقول الصانعون على الإطلاق، ذلك يكون في الإعلانات فقط".

"هذه السيارة ستقوم بذلك".

"افتحها إذاً واختبرها" قال، "هيا يا صاح افتحها ودعنا نرى ماذا ستفعل".

هناك دوار عند شارع كالفونت بيتر، وبعده مباشرة جزء طويل من طريق مزدوج للكراج، اجتزنا الدوار إلى طريق الكراج، ضغطت بقدمي على منظم السرعة بقوة فقفزت السيارة إلى الأمام كما لو أنها لسعت، في عشر ثوان أو أكثر وصلنا إلى "جميل!"، صاح "رائع! هيا تابع!".

أبقيت منظم السرعة مضغوطاً إلى الأسفل وجعلته ثابتاً".

"مئة!" صرخ، "مئة وخمسة!.. مئة وعشرة!.. مئة وخمسة عشر! تابع لا ترخي!.

وصلنا الزقاق الخارجي وقد اجتزنا العديد من السيارات التي كانت ثابتة، سيارة صغيرة خضراء وسيارة ستروين سكرية اللون ولاندروفر بيضاء، وجراراً كبيراً يحمل صندوقاً كبيراً في الخلف، وباصاً صغيراً فولز وآغن برتقالي اللون.

"مئة وعشرون!" صرخ مسافر قافزاً إلى الأعلى والأسفل "تابع! تابع! ستصل إلى واحد ـ اثنين ـ تسعة!"، وفي تلك اللحظة سمعت صوت صفارة الشرطة. كان قوياً جداً كما لو كان داخل السيارة ومن ثم ظهر الشرطي على الدراجة النارية بجانبنا في الزقاق، تجاوزنا ورفع يده أمامنا لنتوقف" آه، عمتي الفاضلة!" قلت، "ذلك يمزقه!".

كان الشرطي قد قاد على المئة وثلاثين عندما تجاوزنا وقد أخذ وقتاً طويلاً إلى أن استطاع تخفيف سرعته وأخيراً ركن على جنب الطريق وركنّا خلفه.

"لم أكن أعلم أن دراجة الشرطة النارية يمكنها أن تسرع إلى هذه الدرجة" قلت، "بتعب كبير".

"هذه الدراجة تستطيع"، قال مسافري، "إنها من نوع سيارتك BMW R90 أسرع دراجة على الطريق، إنهم يستخدمونها في هذه الأيام.

ترجل رجل الشرطة عن دراجته وركنها على جنب الطريق، ثم خلع قفازيه ووضعهما على طرف الدراجة بحذر، لم يكن مسرعاً حينها، أوقفنا في المكان الذي يريده.

"إنها مشكلة حقيقية" قلت، "ذلك لا يعجبني أبداً".

"لا تتكلم معه أبداً إن لم يكن هذا ضرورياً، هل تفهم؟" قال رفيق، "فقط ضع الحزام وابق صامتاً".

وكجلاد يقترب من ضحيته، مشى الشرطي باتجاهنا ببطء، كان ضخماً سميناً بكرش، سرواله كان ضيقاً جداً حول فخذيه السمينين، نظاراته كانت على خوذته، ووجهه كان أحمر اللون وخدّاه عريضين، جلسنا هناك كطالبين مذنبين، ننتظر وصوله.

"انظر إلى ذلك الرجل" همس مسافري، "يبدو كالشيطان".

اقترب الشرطي من نافذتي المفتوحة، ووضع يده السمينة على الحافة، "ما هذه السرعة؟" قال.

"لم أسرع، أيها الضابط" أجبت.

"ربما كانت خلفك امرأة تحمل طفلاً، كنت تسرع بها إلى المستشفى؟ أليس كذلك؟".

"لا، أيها الضابط".

"أو أن منزلك يحترق وأنت تسرع إلى المنزل لتنقذ عائلتك من الطابق العلوي؟". كان صوته ناعماً بشكل خطير ومستهزئاً.

"منزلي لا يحترق، أيها الضابط".

"لهذا السبب" قال، "أنت في مأزق خطر، أليس كذلك؟ هل تعرف حدود السرعة في هذه المنطقة؟".

"سبعون" قلت.

"وهل تمانع في إخباري كم كانت سرعتك بالضبط قبل الآن؟".

استغربت الأمر ولم أقل شيئاً.

عندما تكلم بعد ذلك كان صوته مرتفعاً جداً لدرجة أنني قفزت، نبح قائلاً "مئة وعشرون ميلاً في الساعة! والتسعة الأخرى كانت فوق الحد!.

أدار رأسه وبصق بصقة كبيرة على جنب سيارتي انزلقت إلى الأسفل فوق الطلاء الأزرق الجميل، ثم استدار مجدداً وحدق بقسوة في مسافري، "ومن أنت؟" سأل بحدّة.

"إنه مسافر متطفّل" قلت، "أقدم له خدمة".

"لم أسألك أنت" قال، "أسأله هو".

"هل ارتكبت خطأً؟ سأل مسافري وكان صوته ناعماً جداً كنعومة الشعر الزيتي.

"ذلك أكثر من لطيف"، أجاب الشرطي، "على أي حال أنت شاهد، سأعقد معك صفقة خلال دقيقة، أعطني رخصة القيادة".

أعطيته رخصتي.

فك زر جيبه الأيسر في سترته، وأخرج منها دفتر بطاقات مخيفاً، نسخ الاسم والعنوان من رخصتي، وأعادتها إلي، ثم مشى ووقف أمام سيارتي ودوّن رقمها بشكل صحيح، ودوّن أيضاً

التاريخ والوقت وتفاصيل مخالفتي، ثم شق القسم العلوي من البطاقة وقبل أن يعطيني إياه قام بالتأكد من صحة كافة المعلومات على نسخته وأخيراً أرجع الدفتر إلى جيب سترته وربط الزر.

"الآن أنت" قال لمسافري ومشى إلى الجهة الأخرى من السيارة ومن جيب الصدرية الأخرى أخرج دفتر ملاحظات أسود صغيراً، "الاسم؟".

"مايكل فش" قال مسافري.

"العنوان؟".

"4 شارع ويندسور لوتون".

"أرني شيئاً يبيّن أن ذلك هو اسمك وعنوانك الحقيقيان" قال رجل الشرطة.

فتّش مسافري في جيوبه ثم أخرج رخصة القيادة فتفحص الشرطي الاسم والعنوان ثم أعادها إليه "ما هو عملك؟" سأله بحدّة.

"آمل طين".

"آ. ماذا؟".

آمل طين".

"تهجاها".

"عامل طين".

"هذا كل ما تفعله، ومن هو عامل الطين، هل لي أن أسأل؟".

"عامل الطين أيها الضابط هو شخص يقوم بحمل الإسمنت على السلم إلى طبقة الآجُر، والصندوق هو ما يوضع فيه الإسمنت وفيه إبرة طويلة ومن الأعلى يوجد عليه قطعتان خشبيتان موضوعتان في زاوية معينة".

"حسناً، حسناً من رئيسك في الوظيفة".

"ليس لدي رئيس، إنني لست موظفاً".

دوّن الشرطي كل ذلك على دفتره الأسود ثم أعاده إلى جيبه وأغلق الزر. "عندما أعود إلى مكتبي سأستعلم عنك" قال لمسافري.

"عنّي؟ ما الخطأ الذي ارتكبته" سأل الرجل ذو الوجه الجرذي.

"لا يعجبني وجهك، هذا كل ما في الأمر" قال الشرطي، "يمكن أن يكون لدينا صورة لك في مكان ما في ملفاتنا".

التفّ حول السيارة وعاد إلى نافذتي.

"أظنك تعلم أنك في مشكلة حقيقية" قال لي.

"نعم، أيها الضابط".

"لن تقود سيارتك المبهرجة تلك مرة أخرى لوقت طويل، ليس قبل أن ننهي عملنا معك، ولن تقود أية سيارة أخرى مجدداً لسنوات عديدة والشيء الجيد أيضاً أتمنى أن يحتجزوك لمدة طويلة".

"تقصد السجن؟" سألت قلقاً.

"بالضبط" قال يتلمظ بشفتيه" في التخشيبة خلف القضبان، وبين باقي المجرمين الذين يخالفون القانون وفوق ذلك غرامة، لا أحد سيكون أكثر سعادة منّي، سأراكما في المحكمة وكليكما، ستأتيكما مذكرة استدعاء لتحضرا".

مشى مبتعداً إلى دراجته، رفع دعامة الدراجة إلى الأعلى بقدمه ورفع رجله فوق السرج، ثم ركل الدواسة ومضى في طريقه.

"أوف!" لهثت.

"أخيراً انتهينا، كنا موقوفين، قال مسافري، "كنا موقوفين، جيد، صحيح".

"كنت موقوفاً، تقصد".

"هذا صحيح" قال، "ماذا ستفعل الآن، يا صاح؟".

"سأذهب مباشرة إلى لندن لأتحدث إلى محامٍ" قلت، ثم شغلت السيارة ومضيت في طريقي.

"يجب أن لا تصدق ما قاله لك بشأن الذهاب إلى السجن" قال مسافري، "إنهم لا يضعون أحداً في التخشيبة، فقط بسبب السرعة.

سألت: "هل أنت متأكد من ذلك؟".

"أنا متأكد" أجاب، "يمكن أن يأخذوا رخصة قيادتك أو يأخذوا منك غرامة كبيرة، لكن هذا كل ما سيكون في نهاية الأمر".

شعرت بارتياح كبير.

"بالمناسبة" قلت، "لم كذبت عليه؟".

"من، أنا؟" قال، "لمَ تفكر بأنني كذبت؟".

"أخبرته بأنك تعمل طيّاناً، لكنك أخبرتني أنك في التجارة الماهرة".

"إنني كذلك"، قال، "لكن ليس ضرورياً أن أخبر الشرطي بكل شيء".

"إذاً ماذا تعمل؟" سألته.

"آه" قال بمكر، "هل يجب علي أن أخبرك به؟".

"هل هو عمل تخجل منه؟".

"أخجل؟" صاح، "أنا أخجل من عملي؟ أنا فخور به كأي إنسان في هذا العالم".

"إذاً لمَ لا تريد إخباري به؟".

"أنتم الكتّاب فضوليون، ألستم كذلك؟" قال، "لا تشعرون بالسعادة أبداً إلا إذا عرفتم بالضبط ما هو الجواب".

"أنا لست مكترثاً بطريقة أو بأخرى" أخبرته، لكنني رأيتك كاذباً، نظر إلي بطرف عينيه الجرذية "أعتقد أنك تكترث" قال، "أستطيع أن أرى ذلك في وجهك، تعتقد أنني تاجر من نوع خاص وتريد أن تعرف ما هو".

لم تعجبني الطريقة التي قرأ فيها أفكاري، بقيت صامتاً أحدق في الطريق.

"يمكن أن تكون محقاً أيضاً" تابع، "أنا تاجر من نوع خاص جداً، أنا في أغرب تجارة خاصة على الإطلاق".

انتظرته حتى يتابع.

"هذا ما دفعني لأن أكون حذراً جداً في حديثي عن عملي، كما ترى. أوه، هل لي أن أعرف من فضلك، هل أنت شرطي آخر في ملابس بسيطة؟".

"هل أبدو كشرطي؟"،

"لا" قال، "لا تبدو كذلك، ولست كذلك، أي أحمق يمكنه أن يقول هذا؟".

أخذ من جيبه علبة تبغ وعلبة أوراق سجائر وبدأ يلف سيجارة، كنت أراقبه بطرف عيني، سرعته في إنجاز هذه العملية الصعبة، كانت لا تصدق، السيجارة كانت تلف وتجهز بخمس ثوان، يمرر لسانه على طول حافة الورقة، ويلصقها بعضها ببعض، ومن ثم يضعها بين شفتيه. بعد ذلك ظهرت الولاعة بيده، اشتعلت الولاعة، وأشعلت السيجارة، اختفت الولاعة، كانت أداة مميزة.

"لم أرَ أحداً يلفّ السيجارة بهذه السرعة من قبل" قلت.

"آه، قال، آخذاً نفساً عميقاً من الدخان" إذاً لاحظت ذلك".

"طبعاً لاحظت، كان ذلك رائعاً جداً".

استند إلى الوراء وابتسم. أسعده جداً، أنني لاحظت سرعته في لف السيجارة، "هل تريد أن تعرف ما الذي جعلني قادراً على ذلك؟"، سأل .

"هيا قل".

"ذلك لأنني أمتلك أصابع رائعة، هذه أصابعي" قال، رافعاً يديه أمامه "أكثر سرعة وذكاء من أصابع أفضل عازف بيانو في العالم!".

فجأة حمل مسافري حزاماً جلدياً أسود بيده، هل رأيت مثل هذا من قبل؟".

كان عليه إبزيم نحاسي ذو تصميم غريب.

"هاي!" قلت، "هذا لي أليس كذلك؟ هذا لي! من أين حصلت عليه؟".

بدأ ينقل الحزام من جنب إلى جنب.

"من أين تعتقد أني حصلت عليه؟" من بنطالك طبعاً".

نظرت إلى الأسفل وتفحصت حزامي، كان غير موجود على خصري.

"أنت تقصد أنك أخذته من على خصري بينما كنت أقود؟" سألت، دهشاً.

كان يراقبني طوال الوقت بعينيه الصغيرتين الجرذيتين السوداوين.

"ذلك مستحيل" قلت، "قمت بفتح الإبزيم وسحبت ذلك الشيء الطويل من العروات التي على خصري، كان يجب علي أن أراك تقوم بهذا، وإن لم أكن قد رأيتك كان يجب أن أشعر بك".

"لكنك لم تفعل، أليس كذلك؟" قال منتصراً.

وضع الحزام في حضنه، وفجأة كان هناك رباط حذاء بني معلق بين أصابعه" ماذا بشأن هذا إذاً؟"، ابتسم ملوحاً بالرباط.

"ماذا بشأنه؟" قلت.

"هل هناك أحد ما حولنا قد فقد رباط حذائه؟" سأل مبتسماً ابتسامة عريضة.

نظرت إلى حذائي في الأسفل، رباط إحدى فردتي حذائي كان قد اختفى "يا إلهي" قلت، "كيف فعلت ذلك؟ لم أرك أبداً وأنت تنحني إلى الأسفل".

"لم ترَ شيئاً أبداً" قال بفخر، "ولم ترَ أنني تحركت إنشاً واحداً حتى، هل تعرف لماذا؟".

"نعم" قلت، "لأنك تملك أصابع خيالية".

"بالضبط!" صاح، "أنت انشغلت بالسرعة الجميلة، أليس كذلك؟".

استند إلى الوراء وسحب نفساً عميقاً من السيجارة ونفخ الدخان قبالة الزجاجة الأمامية.

علم بأنه أدهشني بشدة بخدعتيه وجعلني سعيداً جداً.

"لا أريد أن أتأخر" قال، "كم الوقت الآن؟".

"الساعة أمامك: أخبرته.

"لا أثق بساعة السيارة" قال، "كم ساعتك أنت؟".

سحبت كمي لكي أنظر إلى الساعة التي في معصمي، لم تكن موجودة، نظرت إلى الرجل، كان ينظر إلي ويضحك بسخرية.

"أخذتها أيضاً؟" قلت.

حملها بيده، لقد كانت ساعتي في كفه.

"إنها جميلة" قال، "نوعيتها جيدة، ذهب ثمانية عشر قيراطاً، سهلة المنال أيضاً، ليس من السهل أبداً إيجاد مثل هذه النوعية الجيدة".

"أفضل أن ترجعها لي، إن لم يكن عندك مانع" قلت بغضب.

وضع الساعة بلطف على التابلو الجلدي أمامه.

"لا أريد أن أسلب منك شيئاً يا صاح" قال، "أنت صديقي، أسديت لي خدمة".

"أنا سعيد بسماعي هذا" قلت.

"كل ما أقوم به هو للإجابة عن سؤالك" تابع، "أنت سألتني ما هو عملي الذي أعيش منه وأنا أريك".

"ما الذي تقصده أيضاً؟".

ابتسم مجدداً، وبدأ يخرج من جيب جاكيته شيئاً تلو الآخر يخصني - رخصة سواقتي - علاّقة مفاتيحي وفيها أربعة مفاتيح - دفتر ملاحظاتي - قطع نقود - رسالة من أحد الناشرين - مفكرتي - خاتم قديم من الياقوت عليه لآلئ كثيرة يخص زوجتي، كنت سآخذه إلى الجواهرجي في لندن لأن واحدة من اللآلئ قد وقعت.

"هذه قطعة قيّمة أخرى" قال، وهو يقلب الخاتم بين أصابعه "هذا من القرن الثامن عشر، إن لم أكن مخطئاً، في عهد الملك جورج الثالث".

"أنت محق" قلت مندهشاً، "أنت محق تماماً"، وضع الخاتم على التابلو الجلدي مع باقي الأغراض.

"إذاً أنت نشّال؟" قلت.

"لا أحب هذه الكلمة" أجاب، "إنها كلمة قاسية وسوقية، النشّالون هم أناس سوقيون رديئون يقومون بأعمال تافهة سهلة، يسرقون المال من السيدات المسنّات الضريرات".

"ماذا تسمي نفسك إذاً؟".

"أنا؟ حداد، أنا صائغ أصابع" تحدّث بجدية وفخر، كما لو أنه يخبرني بأنه ريس الكلية الملكية للجراحين أو رئيس أساقفة غانتر باري.

"لم أسمع بمثل تلك الكلمة من قبل "قلت"، "هل اخترعتها؟".

"بالطبع لم أخترعها، أعاد الكلام، "هذا هو الاسم الذي يُعطى لأولئك الذين يرتفعون إلى القمة في إنجازهم، هل سمعت بصائغي الذهب وصائغي الفضة، مثلاً، أولئك خبراء في الذهب والفضة وأنا خبير في أصابعي لذا أنا صائغ أصابع".

"يجب أن يكون عملاً ممتعاً".

"إنه عمل مذهب" أجاب، "إنه محبب".

"وهذا ما يجعلك تذهب إلى السباقات؟".

"اجتماعات السباقات هي اجتماعات سهلة!" قال.

"عليك فقط أن تقف بين الجموع، تراقب المحظوظين منهم وترسم حول نقودهم، وعندما ترى أن أحدهم قد جمع حزمة كبيرة من المال، تتبعه ببساطة وتساعد نفسك، لكن لا تسيء فهمي يا صاح، إنني لا آخذ أبداً المال من الخاسر، ولا من الفقراء أيضاً، لكن أذهب فقط وراء الذين يستطيعون تقديم المال، الفائزين والأغنياء".

"أنت مراع لمشاعر الآخرين" قلت، "كم مرة اعتقلوك؟".

"اعتقال" صاح بقرف، "أنا أعتقل!"، فقط النشّالون هم من يعتقلون، لكن صائغي الأصابع أبداً، اسمع أستطيع أن أخرج أسناناً صناعية من فمك إذا أردت ذلك، ولن تستطيع أن تمسك بي!".

"لا أريد أسناناً صناعية" قلت.

"أعرف أنك لن تفعل" أجاب، "على أية حال كنت قد احتفظت بها منذ زمن طويل!" كنت أحدق في أصابعه النحيفة الطويلة، التي كانت قادرة على فعل أي شيء.

قدنا فترة طويلة من الزمن دون أن نتكلم بشيء.

"ذلك الشرطي كان سيقوم بتفتيشك بشكل كامل" قلت، "ألم يخيفك هذا قليلاً؟".

"لا أحد يستطيع تفتيشي" قال.

"طبعاً يستطيعون، لقد أخذ اسمك وعنوانك ودوّنهما بحذر على دفتره الأسود".

ابتسم لي الرجل ابتسامة صغيرة جرذية غير مبالية، "آه" قال، "إنه كذلك لكن أراهن بأنه لم يدوّن كل المعلومات على مفكرته جيداً، لم أعرف شرطياً أبداً حتى الآن بمفكرة متواضعة، بعضهم لا يتذكرون اسمهم حتى".

"ماذا يفعلون بتلك المعلومات؟" سألت، "تُدون في مفكرته، أليس كذلك؟".

"نعم يا صاح لكن المشكلة هي أنه أضاع مفكرته، أضاع مفكرتيه! إحداهما تتضمن اسمي والأخرى تتضمن اسمك".

كان يحمل المفكرتين بين أصابع يده اليمنى الرفيعة، أخذهما من جيوب رجل الشرطة". "أسهل عمل أقوم به" أعلن بفخر.

كنت على وشك أن أصطدم بشاحنة حليب لشدّة دهشتي.

"لا يملك الشرطي شيئاً ضدنا الآن" قال.

"أنت متألق".

"أعتقد أنه من الأفضل لك أن تخرج من ذلك الطريق إن كان هذا ممكناً" قال.

"من الأفضل لنا أن نعدّ موقد نار ونحرق دفتري المفكرات".

"أنت رجل خيالي".

"شكراً لك يا صاح" قال، "من اللطيف دائماً أن يكون المرء مقدراً".

❑❑

البحث عن سراب

❑ أيمن الحسن *

"عادةً نرى العالم من ثقب صغير

حتى نعشق

فإذا نحن هذا الثقب

والعالم هو قلبانا..."

"طالما يوجد سرٌّ فثمَّة سرد"

مضت سنوات عمره، تتدحرج كالرمل من بين أصابعه آملاً لقاءها: "تحينتُ الفرصة، مرمرت قلبي، فكلَّمتها عبر الهاتف، ثمَّ تقيفت، وأتيتها على شوق حارق متلهفاً لابتسامتها الرائعة، وحديثها العذب":

ـ كلما حاولت الابتعاد عنكِ وجدت نفسي سجين هواكِ.

تردُّ عليه: "لا تقف بوجه حبِّك مكتوف اليدين / أنت لا تأتي لهذي الحياة مرتين".

ثمَّ راحت ترقبه طوال الوقت مستغربة ألَّا تشاطره زوجته فطور الصباح، ومسامرة المساء، لا ترافقه إلى باب البيت، لتطبع على خدِّه قبلة الوداع، فيمضي إلى أتون عمله المضني تحت مِظلَّة الحب:

ـ كان لحضوره على طريقي مفعول الحلم: الأحلام ليست ما يأتينا خلال النوم، بل ما نعيشه فعلاً.

أردف هو مجدداً: "إنَّني أعيش حلمي واقعاً معها، ما أعظم سعادتي وجدت حبيبتي".

فأسأل بدوري:

- ماذا لو أحبَّتِ المرأة رجلاً، بمجيئه تتغيَّر الأقدار؟

---

* قاص من سورية.

جاءت إلى الحياة، تحمل مهمة ثقيلة، أن تكون سيِّدة مستقبلها، كي تُغيِّر ماضيها الحزين: فتاة من نعناع موجع، تغزل الحبَّ خيط فلٍّ تقدِّمه لحبيبها، لكنَّ أحزاناً قديمة تتجدَّد: **"هل هو قدري كلَّما أحببت شاباً مات؟"**

تسارّرني: "قابلت عجوزاً، تبحَّر في وجهي مليَّاً، ثمَّ قال:

- تشقين في عمرك كثيراً، لقمتك مغمَّسة بالتعب.

سألته، وقلبي في حلقي: "ماذا عن الحب؟"

أمسك كفِّي اليسرى بقوة، سار بسبَّابته على خطوطها المتقطِّعة، ثمَّ تأمَّل عينيَّ طويلاً، وهو يهزُّ رأسه في صمت، فشهقت: "ماذا ترى يا عم؟"

- المكتوب ما منه مهروب يا ابنتي!

*

بيوتات دمشق بوجهها الصبوح، تصحو على عتبات قاسيون متطلِّعة نحو سماء، تكلِّلها الغيوم لدرجة أنَّك، وأنت على صهوة ذلك القاسيون، تغرف بيدك المطر من ثدي السماء....

عاشقة تترقب ابن الجيران، يفتح نافذته، فتلوِّح له بوردة حمراء، تهزُّ أمٌّ سرير طفلها كي ينام، طقس شتوي ساحر إذ تتمدد محبوبتي وسط فراشها في قيلولة معتادة حتَّى يصعد مؤذن الجامع داعيَّاً لصلاة العصر.

أسرار على الطريق، قارئ يثيره فيض البوح، كأنَّه فخٌّ نصبه القاصُّ: **"يا أنت كلَّ يوم تدحرج صخرة حبِّك أعلى فأعلى.. حتَّى إذا ما أوشكتَ على الوصول تدحرجتْ إلى الأسفل.. فعدتَ من جديد".**

لم أنتبه لانصرافهما: لا أدري هل خرج كل منهما وحده؟ أم خرجا معاً؟ المهم أنني كتبت قصتهما بحبر أزرق صافٍ، كسماء دمشق أيامَ الربيع، وسأضيفها إلى مدوَّنة العشق التي أزمع طباعتها، مسترجعاً قصتي مع محبوبتي: جرح، تحايلتُ عليه بالنسيان، بيد أنَّه لم يندمل بعد: وردة تعبق بالحبِّ، كلما كبستُ جرس بابها فتحته، وقلبي بين يديها، فأنحني في تضرع ذاهل: **"أجيئك جرحاً مفتوحاً على المدى.. وأعرف أنَّ قصَّتي معك ستكون وشماً على جبيني مدى العمر"....**

أشعَلَتِ النار في دمي، وأنا دائم النظر إلى أخطائها بميزان الذهب: معها كان مفترق روحي، نفضت الغبار عن وقتي عندما رأيتها، نهض قلبي، فتلحفتْ دلعَ الأنثى، وتسربلني الوجل:

- نعم أنت كائن رقيق، أكاد أقول: أثيري شفَّاف، مع ذلك تظهرين بفتنة صارخة، تحرسين قلوبنا من الصدأ، عيوننا من الرمد، وأرواحنا من الترهل المقيت، كأنَّما يد المولى ابتعثتك من ضلوعنا، لتشرق الشمس في دواخلنا مع كلِّ لقاء.

وأحدس داخلي، كأنَّه البكاء بين يديها: **"قولي أحبُّك.. هكذا أصير كما تشتهين".**

"عالمان.. وحلم واحد"

ـ إن حبسوني، وقطعوا لساني عن قول أحبُّك، فلي أجنحة، أطير بها إليك، وأقول أحبُّك دون كلام.

ـ لا تضحكي عليَّ لم أجبرك على الحبِّ، فلماذا تجرجريني خلفك؟

أيامهما كانت جميلة، هكذا اتضح في النهاية، بعدما عادت تنقِّل نظرها بين الجميع، مقرِّرة أن تتفرغ للعمل في قطعة أرض، تستنبتها خضرةً ورياحين، ذلك أنَّ العِرْقَ الأخضر يحلُّ البركة في المكان المزروع فيه، وهو ما زال يبحث عن مكان تحت الشمس:

لعينيك شكل خارطة الوطن

مداه امتداد يديك

خضرته سهول عينيك..

لقد علَّقت حبَّه منارة على مرفأ قلبها: "**حلم صبيَّة برجل.. يتذكرها كلَّ صباح بوردة جوريَّة.. يمسي سرَّ حياتها في أمل مشروع بفستان عرس.. لترمي باقة وردها صوب صويحباتها العذارى مترنِّمة بالحبِّ.. يتنزَّل على قلبها طبقاً من هناءة وحبور**".

ها هي تمضي إليه كلما اجتاحها الحنين، تُدخله شغاف روحها دون استئذان:

ـ عرف كيف يجذبني إليه: منذ صغري أعشق فلسطين، وقد ارتسم في خيالي فدائياً من هناك، فسميته كنعان.

ثمَّ أرتني رسائلهما المتبادلة:

- الطريق إلى قلبك محفوف بالتبتل، فطيِّري خصلات شعرك إلى مقام القصيدة...
- أحتاج عينيك، كي أبصر طريقي...
- أنتظر هاتفك الصباحي لتهدأ عواصف قلبي الهائجة....

أسترجع سيرورة علاقتي بها، إذ بدأنا نتواصل في حوارات شتَّى، مذ كانت تعدُّ رسالتها الجامعيَّة عن شاعرات، فتلهن الحبُّ. والآن تحدثني عن مسيرة يومها: "عادة أستيقظ باكراً، أملأ رئتيَّ بالهواء الطازج، ثمَّ أشغِّل المذياع على فيروز، أحسُّ أنَّه لا بدَّ لي من منشِّط صباحي، كي أبدأ يوم عمل جديداً، وإلَّا أُحبطت وسط ما نعيشه من عنف وقتل مجاني"...

بغتة تسألني باحثة عن سرِّ تغيُّره المفاجئ:

- هل ثمَّة امرأة، تمددت على سريره، قاسمته أماسي السهر، وليالي العمل المضني حتَّى الصباح؟

أقول لها: "اللّه أعلم يا سهير".

ترتعش شفتاها: "بل نادني يافا".

أسماء لها قدريَّتها: كنعان المحكوم بالصراع لإثبات وجوده، ذاكرة يعربش عليها العذاب، وهي يافا، هكذا سمَّاها تيمُّناً بتلك المدينة، على شاطئ فلسطين، المنذورة انتظاراً لتحرير قريب...

"ما أروع أن تعيش في وطنك آمناً!"

اطمأنت إلى زوادة، عمرُها سبع سنوات من الحبِّ السريِّ، فرفضت كلَّ من تقدم لخطبتها: كيف تقبل وقلبها مرهون عنده؟ وأيُّ رجل يرضى الاقتران بامرأة، تنتظر رجلاً آخر؟

راح كنعان يدخن بشراهة كعادته، عيناه شاردتان وسط ضباب كثيف من حوله، وقد تهدَّل شارباه الكثيفان، بدت نظراته حالمة، لم تستطع فهم مغزاها، فتساءلت داخلها: "**هل هو حبٌّ جديد؟**"

أكَّدت لها:

ـ إنَّ أهمَّ قضايا المرأة الفوز بقلب رجل تحبُّه، وفي هذا فلتتنافس المتنافسات.

تستيقظ على هاتفها النقَّال، ينبهها كي تصبِّح عليه، ولا تنام قبل أن تطمئن على أحواله...

بعد أن ينهي مكالمته تبقى على صوته في داخلها، كأنَّه لم يزل يهاتفها، فإن لم ترَ اسمه على صفحة الإنترنت ليلاً شعرت أنَّ الدنيا دخلت في صقيع الموت، لأنَّه يسكن منطقة ساخنة:

ـ إنَّها العاصفة، وعلينا أن نعيش وسطها، مودِّعين حياة الدعة، فليس أمامنا إلا العوم وسط ظلمة هذه الأيام العصيبة.

تتنهد في حسرة:

ـ الآن عرفت معنى قول جدَّتي، وهي ترفع يديها إلى السماء: "اللهم آمِنَّا في أوطاننا".

يقترب مني، ليهمس في أذني، فلا تسمعه:

ـ أهكذا نظلُّ نحبُّ بلا جدوى؟

أنصحه: "اذهب بها إلى كافتيريا الموعد الجميل، المس شعرها بلطف، ثمَّ اقرأ لها شعراً، وأنت تنظر في عينيها، كأنَّك تلتهم قطعة حلوى".

بغتة تفاجئني بسؤالها الخنجر:

ـ لماذا يخون العاشق؟

"نتعلم العشق.. وأثر الخنجر في الصدر"

طلع الصباح

زهت الدنيا بالنور

ولم تهاتفني: "صباحك حبق"

ما زلت في العتمة إذاً: يا لنهاري المكسور..

مثلَ العادة، أقبع مزروعاً تحت الياسمينة بانتظارها خشية عيون أهل الحيِّ المتلصصة، وألسنتهم القاطعة كالسكين، أقطف لها نرجسة، طارت عنها فراشة مزركشة:

– نعم لديك كاريزما، تجذب الرجال، لا أشكُّ بذكائك، لكن أخاف طيبتك المتناهية.

وأهجس داخلي: "**عذَّبها كثيرون.. وبقيت وحيدة.. تجسُّر الهوَّة بينها.. وبين الحياة: رجال كالماء المالح كلَّما شربت منه ازدادت عطشاً**".

تهمس لي: "تحدثني عيناك: إليَّ تعود دفقة حلم أشهى".

أردُّ عليها: "يا زرقاء اليمامة: حلمنا يستحق العناء".

وأردف: "طالما هناك عشَّاق لن يفنى العالم".

تتصاعد من حلقها آهة جذلى، وهي تعدني:

- سنواجه أخطاءنا، ويشهد غدنا على ما أخفاه ماضينا.

مرا بي، يعلنان عشقهما باحثين عن مخرج، وأنا القاصُّ، أسرد بضمير المتكلم سطوراً مخضَّبة بالأمل والألم لائباً وراء صاحبة الجرح:

ـ قلبي يتبعك، مشاعري تقودني إليك.

امرأة تقاسمت معها خبز الوجد في تماس مباشر: أنا ألهث في حبِّها، وهي تتمنع بخيلاء. أحسُّ أنني مرفوض فأبتعد، تقرِّبني منها، إذ تزورني بلا موعد:

ـ الحمد للّه على سلامتك: متى خرجت من المشفى؟

ـ أيُّ مشفى؟

ـ سمعت أنَّك طريح فراش الحب!

ثمَّ تضحك في دلع، وهي تقدِّم لي وردة حمراء معطَّرة بأريج الأقحوان....

عندما زارته وجدته كالعادة مستوحشاً، يكتب أمنياته عن الوطن:

يتهيأ صباح للنهوض

فتمزِّق الروح عباءتها السوداء

تثلج السماء سلاماً أخضر على بلادي..

لقد جعلت أسئلة كثيرة، تطرق رأسي عن الجنون، وحماقة العشَّاق، ملذَّاتهم الصغيرة، وخيباتهم الكبيرة في الحياة، فلم أعد أستسيغ الحديث عن نساء مظلومات: **"لقد تجاوزه الزمن.. وجاء الوقت لنتحدث عن رجال مظلومين"**.

تنظر إلي نظرة استعلاء:

ـ عبثاً تؤجل قلبك، كان غيرك أشطر.

أمسك أناملها الناعمة، أتحسَّسها كقطع لؤلؤ طري: "سيدتي ما إن استنشقتِ شذا أنفاسك، تملأ الكون عبير كلمات جذلى حتَّى صَحَت في أعماقك عقدة الماضي، وتهتك الزوج العتيد، فاندفعت انتقاماً لأنوثتك الجريحة من كلِّ الرجال".

"واشتعل الحبُّ بينهما"

لكلامه لذَّة الصوت الشجيِّ في أذنها، لمرآه تلذُّذ العين بصورته البهيَّة، وتنعُّم الشمِّ برائحته العطرة على الدوام، تميط اللثام عن قصَّتها معه: فتاة جريئة لم تعد الاختباء وراء إصبعها كي لا

يقال بأنَّها تحبُّ، لذا تشعل الروح بحبِّه، تتفتَّح على الحياة في حلم، وانكسارات شتى، تبلع ريقها بصعوبة: "أختي تحمست لعلاقتي، أمِّي رحبت بها، وإخوتي هللوا فرحين".

ثمَّ تسرُّ لي: "**صرت معه طوال الوقت.. وهو يمضي بعيداً.. إلى حيث لا يُرى**".

يقطِّع قلبها بشكواه من ضيق الوقت، وتعثُّر الحال: "حياة مليئة بالأشواك يا يافا".

تتعكَّر ملامح النشوة على وجهها، يدهمها إحساس غامض أنَّه يتهرَّب منها، تدني بصرها تصطدم بصخور كأداء: أهله، زوجته، والعمل...

أتعبها كمُّ الانتظار الطويل، وهي تتأمل أن يتغير. لكنَّه قرر، في الآونة الأخيرة، اغتيالها بالصمت، فتسأل نفسها في لوعة: "**هل الفراق وجه الحبِّ الآخر؟**"

عندما يبقى المحبوب على حاله، لا أمل في تحوِّله، تدير ظهرك قانطاً، وقد تعتزل الناس حتَّى النهاية.

"**.. وللحزن خرائط الغياب**"

لا أحبُّ أن أصدِّر نفسي بطلاً، وأنا مجرد عاشق بائس. أحسُّ بي أتوه في مسارب العمر، فلا أتخيل نفسي أموت بعيداً عنها. لكنَّ خارطة القلب تتلخبط، يختلُّ التقويم، ينسدُّ أفق، وتخطو الريح إلى أفق جديد، تتعفن ذكرياتنا في النسيان، إذ يمسي الحبُّ سراباً. فتهددني:

- بعدي ستموت حروفك، ولن تكون مضيئة كما هي الآنَ وأنا معك.

فجأة أستشرف مستقبلها لحظة إلهام حاذق، فأجفل مرتعداً: "**عاجزة أن تحبَّ غير نفسها يا ناس**".

على كره منها، تأتي إلى لقائنا، بحثاً عن حلٍّ ما، خطواتها ثقيلة كالجبال، نظرها مشدود إلى الوراء، تسترجع كلماته الجارحة:

ـ يافا لن نكون لبعضنا يوماً!

تنساح دمعتان من عينيها الذابلتين:

هي غربة أخرى

مازلت في عنق الزجاجة

تنكرني عيناه

وتبكي فوق رأسي غيمة ذاهلة..

داخل غرفة، تقبع أعلى جبل قاسيون، تجالسا مواجهةً في مكتبي. ثمَّة ملصق: بندقية وحزمة قمح على الجدار فوقهما، بينما أشعة الشمس تتسلل عبر الغيوم متهالكة على شكل بقع صغيرة كسولة....

تحدثا إليَّ طويلاً، ثمَّ تجادلا في عصبية، قبل أن يفترقا كلٌّ في طريق، حسبما أخبرني الجيران.

بحث عن دمعة، دمعه استعصى

في فمه سؤال مرٌّ، دموع حارقة في عينيه...

أرخى، في الآونة الأخيرة، ذقنه، وأقسم لا يحلقها مستغرقاً في إطراقته المعتادة،

نظر إلى أعلى شاهد كوفيته المزيَّنة بعلم فلسطين تلوح في الهواء من خلال نافذتها،

لم تستطع محو صورته من ذهنها...

ما فتئت تعمِّد قلبها باسمه كلما سمعت فيروزَ تغني: "أنا لحبيبي، وحبيبي لي..." مصرّة في سريرتها: **"يحبُّني، لكنَّه جبان أمام أهله وزوجته"**.

داعبتُ أوتار قصَّتي آلمتني: **"كلٌّ منَّا يشيد بيتاً داخله.. يخبئ فيه ما لا يحبُّ أن يكتشفه الآخر.. فكيف يتأتى لنا الوصول إلى حلمنا الجميل.. وما تقصده الكتابة.. وهي مثله حجب ومتاهة؟"**

مشيت متأبِّطاً جرحي، أنشر غسيل الذاكرة على حبل خيباتي المتوالية:

"من وحشتي أبحث عنك

تروين لهفتي للحبِّ

فينشد كلٌّ منَّا: يا أنت أنا.."

❑❑

على قيد الموت

❑ نهلة يونس *

اختبأت خلف شجرة دانية قطوفها، يلوذ جذعها كما أنا بالحائط الممتد وراء بيتنا، وينشر أغصانه فوق أحجاره الهرمة محتجاً بركضه وراء الشمس. لكن ارتعاشات أخيلتها (الأغصان) على وقع هبوط جسدي على الغصن الأغلظ فيها، أظهرت لي مدى خوفها الذي يتعالى صداه مع لهاثي كلما لثمت الرياح أذرعها، وتركت بصمتها في طبقات متفاوتة السماكة لا يمحو أثرها إلا الغيث القريب. والبيت يدير ظهره لكل هذا، غير عابئ بامتقاع وجهي إثر ذلة بسيطة لقدمي تهاوى معها كل أمل بالنجاة، فسوء الطالع بات مفهوماً وكيف أنجو؟!! وقبضة أبي الحديدية تتربص بي ملقياً بتبعات أنوثتي على كاهلي، حيث لم أع حتى الآن الجرم الذي اقترفه هو ولطخت ثوبي أوحال عقوبته.

أوصاني أبي بالصلاة ما دمت على قيد الحياة، وبالصدق أمرني، وقال لي وأنا أدرج في مرابع الطفولة: ـ الصدق قارب النجاة الوحيد الذي لن تسأمي تجديفه. وهاأنذا أصدقه القول وأخبره أنني عاشقة حتى العظم، رجلاً يضاهيه رجاحة وحكمة أقله حتى الآن، ويصلب البرد في أضلعي تاركاً بقاياه للطيور المحومة في سمائه، مقتاتة على مزقه. أخبرته كل ذلك بلجاجة أنثى، ودمعة أم جلست تندب حظها بموتي المبكر كنتيجة حتمية لاعترافي. قلت له بكبرياء الصدق الذي غرسه في عقلي الجنين: أحبه يا أبي، ونتلطى كل ظهيرة وراء بيتنا تحت الشجرة عندما تتابك إغفاءة ما بعد الغداء، ويسمعني الكثير مما قرأت وسمعت، والأجمل من كل ما حلمت... يغمر ضعفي وأشعر.. أشعر بكل ما شعرت به أمي حينما كنت تضمها بين سنابل القمح الصفراء، هناك في بيدرنا المجاور لبيتهم، هكذا أخبرتمونا بمرح في إحدى ليالي السمر، وكما حلقتما... طرت أنا. وكنت الثمرة الأولى لمدقة وتويج حملا قصاصات خوفكما من الأعين المتربصة بحبكما. لكن أبي كان أصمَّ حين قلت كل هذا فلم يعره اهتماماً، ولم يرد قطف جنى تربيته، بل جنته أمي ألماً وهو ينهال على ظهرها بالعصا ذاتها التي أشبعها ضرباً بها والدها عندما علم بلقائها أبي، لذلك حاولت درأ

* قاصة من سورية.

قسوته التي خبرتها عن طراوة جلدي.. جلدي الذي رفض لمسه حين ولادتي، واسود وجهه وهي ترجوه أن يذكر اسم الله في أذني.

اغتال جديلتيَّ اللتينِ غفتا على أهداب حبيبي ذات لقاء، ورمى بجثتيهما في البحر الذي تثاءب مكشراً معرباً عن علقمية طعمهما، وقلم أظافري فطغت رائحة بكائهم على رائحة النار وهي تلتهم كتبي ودفاتري، وكان من جملة ما التهمت: صورته، ولمست تواً مقدار رحمة ربي. نسيت أن أذكر أن من ضمن ما علمني إياه أبي: الصبر، وهذا ما اقتديت به أيضاً فاحتملت عذابه، نظراته، وحشة عاطفته التي افتقدتها وأمي، إذ اعتبرها الشريك الأول في جرمي.

وكان قراري بالهرب مراً وفاشلاً عقب نوم ليلة بين أرجل البقرة والحمار، وضجيج الدجاجات المتسائلة عن الضيف الثقيل الخائف المجانف لهم، فلم يشاركهم طعامهم، أو شرابهم، ولا حتى غائطهم وبولهم واحتفظ بهما في ثيابه.

أخبرتني أمي صباحاً عن عزمه على تركي هناك، ودموع الليل غشت نور حنانها، وهمست في أذني أنه ذاهب لتمضية بعض الوقت عند صديقه الأوحد تقريباً، والذي ينصب خيمة قبالة الشاطئ يبيع فيها القهوة والشاي لأناس يقفون ساعات أمام البحر في تبادل مصطنع للهموم، وللطرفة رغم أنه ليس وقتها لكن أريد شرح سبب قولي مصطنع، أذكر يوماً وكنت بصراحة حينها في بدايات تململي في رحم الحب، ذهبنا إلى الشاطئ برفقة ضيف عزيز على قلب والدي منذ أيام الخدمة العسكرية، ولم يره حتى ذلك اليوم، فانهالا يرددان حوادث حفظناها عن ظهر ضجر، ونثارات مما احتفظت به ذاكرتهما التي انعكس هرمها أبيضاً على رأسيهما... والضحك أغفل كل واحد منا عن الآخر، فانتبذت مكاناً قصياً وأعدت تلاوة نجواه في صدري لكنني فشلت، واستجمعت قواي مثل ما أسمع عن العشاق وبما تحدثني صديقاتي ولكن أيضاً فشلت، فلم أسمع للبحر صوتاً، ولم يسمع صوتي فجاء ضعفنا في التعبير المرتجل عن مشاعرنا متطابقاً، وخجلنا مموسقاً بهدير صمتنا. وفي محاولة دمغها الفشل بلون التكرار تصنعت السهر على ضوء القمر فابتلع الشريط في المسجلة صوت فريد، وأم كلثوم بينما أغط في نوم عميق أشبه بسبات أهل الكهف.

وعلمت إثر هذه المحاولات أن لكل طريقته في الشغف لا تشبه أسلوب أحد، ومنها جاءت خصوصية قصتي.

خرج والدي... علمت هذا من حشجرته التي أطلقها وهو يجتاز عتبة المنزل متوعداً بالعقوبة الشديدة لكل من يسعفني ببعض الماء أو الطعام، الذين حصلت عليهما خلسة من أمي ولم أتذوقهما.

قراري بالهرب ذلك الصباح لم يكن صائباً، هذا ما أخبرتني إياه حبات العرق المتسابقة بغزارة على جبيني وجسدي، لتغسل في طريقها رعبي، وتلتقي فور ارتطامها بالأرض بدموع والدتي وإخوتي الصامتة والمشدوهة.

يدي مربوطتان خلف ظهري بإحكام وأمي خرجت عن خوفها وولولت، وأقف على الكرسي المتأرجح كما أحلامي، الحبل المدلى من السقف متمترس بحديدة لطالما سألت والدي عن حاجته لها أو سبب وجودها، وأضيع إثر سؤالي تواً كعادتي فلا أسمع الجواب، لكنني الآن مع تمخض هدوء جبار في داخلي.. علمته.

شد أبي الحبل على رقبتي التي غاصت ضمنه لصغرها وغلظه، فازداد حبي له، لكنه لم يرتجف مثلما توقعت، لم يختلج جفناه، ولم ترتبك مفاصله، شجاع كما خبرته، قوي تماماً بمقدار ألمي على وقع كفه ورغم ذلك وبالصدق الذي نهلته من مورده.. أحبه، وأذكر (وهذا سر لم أبح به لأحد) أنني حلمت به زوجاً عندما كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري، لست متأكدة من الرقم لكن ما تأكدت منه لاحقاً هو خجلي من نفسي، واعتبرته سراً بيني وبين أخطائي.. البريئة طبعاً.

بعد أن أوثق الحبل على رقبتي مؤملاً عدم انفلاته، حينها وحسب أدركت بما لا يقبل فرصة للتوبة أو الغفران أنه لا يمزح، وهذه أيضاً إحدى أخطائي البريئة فأبي لم يمزح قط، ويكره الفكاهة ورواتها، ويكره التلفاز وما يستجره من فحش يبعدنا عن الهدى، ويكره الكذب والرياء، ويكره، لكن تصدقون لا أعلم ما الذي يحبه أبي غير إخوتي الذكور طبعاً، وعلى ما يبدو لن أعلم.

رفس الكرسي بعنف ومهارة رجل، ومع صوت تمزق ثوب أمي الذي طغى على تمزق أوردتي، انهلت على نفسي ألومها على إخلاصها وتفانيها في عدم ذكر اسمه. أفقت بعدها بساعات على ضجيج المستشفى ويد الطبيب تمسح وجهي محاولاً إيقاظي بحنان علم أنني أفتقده، وبدأ سيلاً من التقريعات والنصائح التي أكره ملقنيها، وهو يضمد جرحاً حفره الحبل في رقبتي التي تقطعت أوصال حنجرتها مع العقدة التي لم ينجح أبي بإحكامها كالتي تعتلي جبينه.

الآن علمت كيف يقال: كتب له عمراً جديداً، أو أنه بسبعة أرواح، ويعلم الله كيف ستزهق: على حبل، حرق، أو بسكين، أو من على جرف صخري عال.

بعدما تماثلت للشفاء تناهى لسمعي أن الرجل الحكيم الذي هدرت دمي فداءً لقدميه تزوج، كي يعفي نفسه من سوء السمعة بعد انبثاث الخبر في القرية وتلقف الأفواه الجائعة للخراب له، وصوتي فقدته أبداً...

جميل أن يعيش الإنسان أبكماً، لن يضطر للصدق أو للعشق، ومنذ تلك الحادثة وأنا أسمع دوي الصمت ورهبة الليل وغفلته وبت أسهر على أنغام تعاستي فليس للمسجل وجود في غرفتي ولا أحتاجه، فمشاعري اضمحلت، وقتلت كل شيء يشكو أو يتململ، ودفنت في التراب رأسي.

مسرورة وأنا أشاهد نظرات الرضا والانتصار في عيني والدي، ويتمتع هو بنحولي وهرمي المبكر في الغرفة التي أعدها من قضبان الحديد، لكن كرماً غير مسبوق من أبوته سمح لي بالتنفس خمس دقائق كل يوم وأجلس خلالها على ذات الشجرة وتذل قدمي.. أخرى.

❑❑

حــــــــوار العـــــــــدد

ـ حوار مع الدكتور محمود السيد ....

أجرى الحوار: رياض طبرة

حوار مع ..
الدكتور محمود السيد

❑ رياض طبرة *

الموقف الأدبي تلتقي قامة أدبية متجذرة في المعرفة محمود السيد موسوعة معرفية في التربية والثقافة والأدب.

لا أدري كم بمقدور "المحرر" أن يحيط بعالم محاوره كي ينجز مهمته في الإفادة والإمتاع، لكنها ضرورة لا بدّ منها كي يستوي الحوار، إلا أن محاولتي للإحاطة أخفقت فأنا أمام موسوعة معرفية في التربية والثقافة والأدب والتمكين للغة العربية...

ما زال طلابه في مدارس شتى يذكرونه بكثير من المحبة قبل الكثير الكثير من التقدير، أما أنتم الذين عرفتموه وزيراً للتربية وللثقافة من بعد، وتعرفونه اليوم نائباً لرئيس مجمع اللغة العربية ورئيساً للجنة التمكين للغة العربية فالأمر متروك لكم...

كان عليَّ أن أتهيب اللقاء لكن محبتي لهذا الرجل الكبير دفعتني لكسر ما هو مألوف من ضرورة الإعداد للحوار كي يأتي مفيداً وعلى قدر المسؤولية فأنا أمام قامة متجذرة في المعرفة كالشجرة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم....

مع أن أسئلة كثيرة تتزاحم ولا تعرف كيف ترتب نفسها إلا أن السؤال الأول كان:

❑ لماذا أحبك طلابك؟ وهل ما زلت تشعر بهذه المحبة؟ وماذا قدمت لهم؟

❑❑: أرى أن مهنة التعليم من أسمى المهن وأشرفها، ولقد عبّر أمير الشعراء أحمد شوقي عن نبل هذه المهنة وجلالها في قوله:

أرأيتَ أشرف أو أجلَّ من الذي

يبني وينشئ أنفساً وعقولاً

ولا يمكن أن يتم بناء الإنسان بسهولة، إذ من السهولة تشييد الجسور والمصانع وإقامة المنشآت، ولكن من الصعوبة بمكان بناء

* رياض طبرة: إعلامي، قاص من سورية.

الإنسان بناءً متوازناً ومتكاملاً ومتطوراً عن جميع الوجوه جسمياً ونفسياً وعقلياً وعاطفياً واجتماعياً وقومياً وإنسانياً ومجالياً، حتى يكون عاملاً فعالاً في صرح مجتمعه وتقدمه وارتقائه.

ولا يمكن أن يتم البنيان بصورة سليمة إلا إذا كان المعلم مخلصاً في عمله وصادقاً في أدائه، ومؤمناً برسالته، ومثلاً أعلى أمام ناشئة ما دام يتعامل مع أشرف ما في الإنسان عقله وضميره، فلا بد أن يكون قدوة صالحة لأنه لا يعلّم بمادته فقط، وإنما بشخصيته وطريقته وأسلوبه وسلوكه وما يضربه لنا من قدوة حسنة ومثل أعلى.

والواقع لقد مارست التدريس في المرحلتين الثانوية والجامعية، وفي هاتين المرحلتين وجدت أن رأسمالي في عملي كان محبة طلابي، وكان هذا الرصيد من المحبة يدفعني إلى التفاني في أداء عملي. ولقد لمسنا ذلك الحب في مسيرة حياتي العملية فما من طالب درّسته وقابلته بعد سنوات إلا ويُهرع إلى التحية وإبداء كل تقدير واحترام، ويذكر لي بعض المواقف التي حدثت معه إبّان تدرسي له ولزملائه.

ولقد سألني مدير التربية باللاذقية الأستاذ شريف صالح الفضل عام 1968 من القرن الماضي: ماذا تفعل لطلابك حتى يحبوك هذا الحب الكبير؟ فلقد كنا نسأل المتقدمين إلى الصف الخاص في دور المعلمين، يقول مدير التربية: أيّ مدرس أثر في نفسك في المرحلة الثانوية أكثر من غيره؟ وكان جواب معظم الطلبة الأستاذ محمود السيد؟

وما أزال أتذكر أنني سافرت والصديق الأستاذ الدكتور فخر الدين القلا لحضور ندوة في الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة عن تعليم اللغة العربية في المختبرات اللغوية عام 1983 ممثلين لجامعة دمشق. وفي مطار دمشق سلّم عليّ أحدهم بحرارة وبكل تقدير واحترام، وقدّم نفسه على أنه ضابط اتصال المطار، وأنه أحد طلابي في دبلوم التأهيل التربوي بجامعة دمشق وأبدى استعداده لتقديم أي خدمة أو مساعدة، وأنه سيكون مسروراً جداً إذا قام بذلك وشكرته على صنيعه، ولكنه ظل مرافقاً لنا حتى دخلنا إلى صالة الدخول إلى الطائرة.

وعندما كنا على متن الطائرة سلّم عَلِيَّ أحد المضيفين سلاماً حاراً أيضاً، وقدّم نفسه على أنه أحد طلابي في الشهادة الثانوية، ولا يمكنني أن أصف الرعاية التي أحاطني بها وزميلي الدكتور القلا في أثناء تلك الرحلة.

وعندما وصلنا إلى الشارقة، وعقدت الندوة أعمالها بحضور ممثلين عن الجامعات العربية، وإذا ممثل جامعة الكويت في تلك الندوة يتجه نحوي باشاً ومسلماً، وإذا هو أحد طلابي في جامعة الكويت، وأخذ يذكرني بتلك الأيام التي كنت فيها مدرساً له ومشرفاً عليه في التربية العملية في الجامعة قائلاً: لا يمكننا أن ننساك يا أستاذنا، وستظل كلماتك محفورة في عقولنا، ومعاملتك الأبوية الحانية أنموذجاً لنا في عملنا التربوي.

ولقد علّق الصديق الدكتور القلا على تلك الرحلة قائلاً: ألا ترى معي أن أكبر ثروة لأحدنا نحن المدرسين، تتمثل في محبة طلابنا والأثر الطيب الذي نتركه في نفوسهم.

والواقع أن تلك المحبة قدمت لي الكثير، إذ دفعتني إلى مزيد من العطاء، وإلى مزيد من التفاني في أداء العمل، وإلى مزيد من المعاملة الإنسانية، والارتقاء إلى سمو المهنة التي امتهنتها في حياتي انطلاقاً من أنه لا شيء كالأخلاق يؤثر في الأخلاق.

□ من هو محمود السيد الإنسان؟

□□ أرى أن الإنسان لا يستحق هذه التسمية إلا إذا كان ذا مشاعر إنسانية على أن تتجلى هذه المشاعر في السلوك والأداء. فليس قيمة الإنسان في ماله ولا في منصبه، وإنما قيمته في تعامله الإنساني مع الآخرين، ورحم الله شاعرنا العربي إذ يقول:

كنْ إله النُضار إنك عندي

لست شيئاً ما لم تكنْ إنسانا

لقد كانت سعادتي في المواقع التي عملت فيها تتجلى في مساعدة الآخرين، وفي إيصال كل ذي حق إلى حقه في منأى عن أي اعتبار آخر، ولكم كنت أغضب عندما أرى إنساناً مظلوماً ذا حق ويقف المرؤس وضيق الأفق في النظرة المحدودة عن إنصافه! ولكم كنت أشعر بالمسرة و الفرح عندما أساعد ملهوفاً وأعالج مشكلته وأوصله إلى حقه!

وأقول لك بكل صراحة إن مواقفي تلك قد سببت لي بعض الإحراجات من بعض المسؤولين والأقرباء والأصدقاء عندما كانوا يطلبون طلباً ولا أعمل على تنفيذه لأن تنفيذ هذا الطلب سيكون على حساب حقوق الآخرين، وكنت أتمثل بما جاء في تراثنا: لم يترك لي الحق صاحباً! إلا أنني كنت سعيداً بموقفي ومنسجماً مع قناعتي ونفسي، وراضياً ضميري والمصلحة العامة والكرامة الإنسانية، ولا أعد الصديق صديقاً وفياً إلا إذا قدّر الموقف ونأى عن المصلحة الشخصية.

أما الذين كنت أساعدهم على تخطي مشكلاتهم وصون حقوقهم، فغالباً ما يسلّم عليّ أناس مرددين قولهم: والله لك فضل علينا، ويذكرونني بما قدمت إليهم من قبل، وفي ذلك سعادة أحس بها، ومواقف بها أعتز وأفتخر.

□ العوامل التي أسهمت في صقل السيد أدبياً وتربوياً؟

□□ من العوامل التي أسهمت في تكويني الأدبي والتربوي رعاية نفر من المعلمين الأفاضل لنا في مرحلة ما قبل التعليم الجامعي وفي التعليم الجامعي أيضاً، إذ إن لمدرسينا فضلاً كبيراً في تشجيعنا وحثنا على المطالعة الحرة، وعلى التعليم الذاتي وبصورة خاصة في المرحلة الجامعية، إذ ما أزال أتذكر فضل أساتذتنا في كلية الآداب بجامعة دمشق عندما كانوا يكلفوننا إنجاز بحوث في الأدب، وكانت المكتبة الظاهرية مقصدنا، فنقوم بإنجاز هذه البحوث وتقديمها في المواعيد المحددة، ولكم كانت سعادتي كبيرة عندما كان الأستاذ المرحوم الدكتور شكري فيصل يعيد لي البحث الذي قدمته ويسطر عليه بخطه الصغير عبارات التشجيع والثناء، فكان ذلك يدفعني إلى مزيد من إنجاز البحوث حتى أحظى بملاحظاته وتوجيهاته، وكان عمله التربوي الحاث والمشجع أكبر دافع لي للاستمرار في البحث والمطالعة، وعندما كنت آتي إلى فحص المقابلة الشفهية كان رحمه الله يقابلني بابتسامة قائلاً: هل سنمتحنك؟ أنت لك علينا حق، فلقد أنجزت أكثر مما هو مطلوب. وكانت هذه العبارات حافزاً كبيراً لي لمتابعة الإطلاع والبحث والقراءة بكلّ شغف ومحبة.

وكان لأساتذتنا في كلية التربية بجامعة دمشق بعد ذلك فضل كبير أيضاً في الدراسات العليا عندما كانوا يقدمون لنا قائمة من الكتب على أنها مصادر ومراجع للمقرر الذي سنتقدم فيه الامتحان في نهاية العام الدراسي، وكانت الطريقة التي اعتمدناها في سبيل ذلك هي الطريقة التنقيبية حيث كنا ننقب ونبحث في المراجع المقررة عن بغيتنا بغية تأدية الامتحان بناء على ما اكتسبناه من المراجعة والبحث في تلك المراجع.

وكان لأستاذي المشرف على رسالتي في الماجستير والدكتوراه في كلية التربية بجامعة عين شمس الدكتور محمود رشدي خاطر رحمه الله الفضل الأكبر في بنائي التربوي إذ إنه دلّني على الأسلوب العلمي في الكتابة في منأى عن التعميم والتقرير والالتزام بالحذر العلمي في إصدار الأحكام، والابتعاد عن القوالب الإنشائية والشحنات الانفعالية.

وكان لعملية التدريس دور أيضاً في صقل أبنائنا من حيث تعديل أدائنا في ضوء الملاحظات التي كنا نتلقاها من الميدان، كما كان للمؤتمرات والندوات التي كنا نشارك فيها دور آخر في تعديل أدائنا من حيث تلقي الملاحظات على أوراق العمل والبحوث التي كنا نقدمها إلى تلك الندوات والمؤتمرات.

ولا يمكنني أن أنسى أن لحضوري مناقشات رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية في مختلف الميادين والتخصصات، عندما كنت طالباً في الماجستير والدكتوراه دوراً إيجابياً أيضاً في تكويني، فلقد أفدت أيما إفادة من ذلك الحضور، إذ إن لملاحظات لجان المناقشات على تلك الرسائل زاد كبير للباحثين على طريق البحث العلمي المتسم بالرزانة والرصانة والأداء السليم.

□ ماذا أضافت لجنة التمكين للغة العربية لهذه اللغة المحفوظة بعامل التقديس؟

□□ الواقع أن سورية متميزة على الصعيد العربي في حفاظها على اللغة العربية الفصيحة، وذلك في اعتمادها هذه اللغة في التدريس في جميع مراحل التعليم وفي مختلف الكليات الجامعية وفي مختلف التخصصات في الوقت الذي نلاحظ أن أغلب جامعات وطننا العربي تعتمد اللغة الأجنبية في العملية التعليمية.

وإن إيمان سورية بعروبتها وتمسكها بها عبر سيرتها دفعها إلى الحفاظ على رمز هذه العروبة متمثلاً في لغتها على أنها عنوان لشخصيتها وذاتيتها الثقافية والمقوم الرئيس لقوميتها والعامل الأساسي في بناء الأمة.

وعندما لاحظت القيادة في سورية انطلاقاً من حرصها على عروبتها ونقاء هويتها وسلامتها أن ثمة ضعفاً في الأداء اللغوي السليم بادرت إلى تشكيل لجنة لتمكين اللغة العربية، ولقد وضعت لجنة التمكين للغة العربية خطة عمل وطنية للتمكين للغة العربية والحفاظ عليها والاهتمام بإتقانها والارتقاء بها، وبذلت جهوداً كبيرة في متابعة تنفيذ هذه الخطة بعد أن شكلّت لجاناً للتمكين في بعض الوزارات المعنية (التربية، التعليم العالي، الثقافة، الإعلام، الأوقاف" وفي جميع المحافظات السورية.

وكان لهذه اللجان دور في التمكين للغة العربية تجلى في عقد دورات تدريبية للعاملين في بعض الوزارات والمحافظات لتدربهم على استعمال اللغة العربية السليمة وأصول التراسل، كما تجلى في إلقاء محاضرات في مجال التوعية اللغوية، وفي عقد ندوات تلفزيونية وإجراء مقابلات ونشر زوايا صحفية ومقالات حول أهمية اللغة القومية في حياة الفرد والمجتمع وبناء الأمة، وتجلى أيضاً في وضع تسميات عربية مقابل التسميات الأجنبية على واجهات المحلات التجارية والخدمية، وفي تنقية الإعلانات من العامية والبصمات الأجنبية وتشكيل لجان في المدن لمسح الشوارع والوقوف على المخالفات المرتكبة في هذا المجال. وتجلى في العملية التربوية بإصدار تعميمات تلزم فيها المعلمين على استخدام العربية الفصيحة والعناية بالشارة اللغوية اللاصقة والإكثار من الأناشيد والأغاني المؤداة بالفصحى وإجراء مسابقات بين الصفوف في المدرسة الواحدة، ومن ثم بين المدارس في المنطقة الواحدة، وبينها وبين المحافظات الأخرى ثم على مستوى القطر وتخصيص جوائز للفائزين،

وتعديل لوائح التربية بحيث تتضمن مبدأ ينص على مدى اهتمام المعلمين بالمناشط اللغوية لتلاميذهم مشابهة وعلى مدى استعمالهم العربية السليمة في أثناء عملية التواصل اللغوي، ووضعت وزارة التربية بسالة لغوية للضبط اللغوي، ناقشتها اللجنة كما ناقشها مجمع اللغة العربية، ومن ثم اعتمدتها الوزارة بعد إدخال التعديلات عليها. وأصدرت وزارة التعليم العالي معمماً، ينص على وجوب التزام أعضاء الهيئات التدريسية في الجامعات والمعاهد العربية الفصيحة في أثناء محاضراتهم ومناقشاتهم والحكم على رسائل الماجستير والدكتوراه، كما أصدر مجلس التعليم العالي قراراً ينص على أن تكون لغة التدريس في الجامعات الخاصة هي اللغة العربية ما عدا مقررين اثنين يدرسان في اللغة الأجنبية.

وأصدرت رئاسة مجلس الوزراء تعميماً على وزارات الدولة والمؤسسات التابعة لها وعلى الشركات في القطاع الخاص وغرف الصناعة والتجارة ينص على تكليف مدقق لغوي يحمل على تنقية المراسلات والكتب الصادرة عنها من الأغلاط اللغوية.

كما عممت رئاسة مجلس الوزراء على الوزارات والمؤسسات موافاة مجمع اللغة العربية بدمشق على أنه المرجعية العليا في شؤون اللغة العربية بالكلمات الأجنبية في مجالات عملها بغية وضع البديل العربي المقابل لها.

وكان لوزارة الثقافة عبر مراكزها الثقافية ولوزارة الأوقاف عبر خطب الجمعة دور في مجال التوعية اللغوية مشابهة ودور في طباعة الكتب الرامية إلى تبيان سمات اللغة العربية والتمكين لها، كما كان لاتحاد الكتاب العرب دور كبير أيضاً عبر دورياته ولجانه ومطبوعاته في التمكين للغة العربية.

ولست الآن في مجال حصر جميع الفعاليات والمناشط التي قامت بها لجنة التمكين للغة العربية واللجان المنبثقة عنها في الوزارات والمحافظات والاتحادات، وإنما هي غيض من فيض، وما تزال هذه اللغة في أمس الحاجة إلى بذل المزيد من الجهود للارتقاء بواقعها والحفاظ عليها سليمة على الألسنة والأقلام وإذا كنا نردد قول الله عز وجل: ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾ فإن ربّ العالمين يدعونا إلى العمل في الوقت نفسه ﴿وقل اعملوا﴾، ولغتنا في أمس الحاجة إلى أن نعمل على حمايتها لأنها وطننا الروحي، وكما للوطن حدود ندافع عنه، فكذلك للغة حدود ينبغي أن نحافظ عليها، وندافع عنها.

□ لماذا نخشى على اللغة؟ ومما وممن نخشى لطالما أنها تجاوزت قروناً من غياب العرب عن ساحة الفعل الإرادي؟

□□ إننا نخشى على اللغة مما يحيط بها من تحديات وما تواجهه من محاولات تريد النيل منها ما دامت المقوم الأساسي لهذه الأمة، ورحم الله أستاذنا الدكتور عبد الكريم اليافي عندما يقول:

لم يبق شيء بأيدينا سوى لغة نصونها بسواد القلب والهدب إننا نخشى عليها من عقوق نفر من أبنائها عن الوفاء لها والبرّ بها، وقد قال أحد المستشرقين: ما رأيت لغة في العالم أغنى من اللغة العربية، وما رأيت لغة في العالم مظلومة من بنيها أكثر من اللغة العربية.

وهذا واقع ويا للأسف، فلقد حاول الاستعمار الذي ابتليت به أمتنا العربية أن يبعد لغتنا العربية عن الاستعمال في الحياة، وأن يفرض لغته مكانها، وباءت محاولاته بالإخفاق، ولكننا نحن العرب وبأيدينا نبعد لغتنا عن التدريب في أغلب جامعات وطننا العربي

الحكومية الرسمية والخاصة معاً لنفسح المجال للغة الأجنبية، فكأننا ننفذ ما أراد الاستعمار تنفيذه من قبل وأخفق، في حين نجح بأيدي نفر من أبناء الأمة العربية في تحقيق هدفه.

ولقد ابتلينا نحن العرب بعقدتي التصاغر والتكابر، التصاغر تجاه كل ما هو أجنبي، والتكابر على كل ما هو عربي، ولا يفهمنّ من قولي أننا ضدّ تعلم اللغة الأجنبية، فأنا أدعو إلى إتقان اللغة الأجنبية، وإلى أن يقبل أبناؤنا على تعلمها والتمكن منها، على أن يكون ذلك إلى جانب إتقان لغتهم الأم "العربية الفصحى"، وعلى ألا يكون التدريس باللغة الأجنبية في معاهدنا وجامعاتنا على حساب لغتنا الأم، فجميل جداً أن يتقن أبناؤنا اللغتين معاً، لغتهم الأم واللغة الأجنبية.

وإننا نخشى على لغتنا العربية من سيرورة العامية وانتشارها وبخاصة في العملية التعليمية القيمة في مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا وإعلامنا في الوقت الذي نرى فيه انحسار العربية الفصيحة من هذه المواقع لمصلحة العامية والأجنبية، وإننا نخشى على لغتنا العربية من محاولات أعداء الأمة تهميشها وإبعادها والسعي إلى إزاحتها من بين اللغات الست المعتمدة في الأمم المتحدة ومنظماتها، والسعي إلى دعم العامية واللهجات المحلية لأنها عامل تفريق بين أبناء الأمة في حين أن الفصيحة عامل توحيد، ومن محاولات وصم لغتنا العربية بالصعوبة وبعدم مواكبة روح العصر... إلخ.

وإننا نخشى على لغتنا العربية من ضآلة ما يترجم إلى العربية وما ينقل من العربية إلى اللغات العالمية، كما نشكو من ضآلة ما هو موجود بالعربية الفصيحة على مواقع الشابكة (الإنترنت).

إننا نخشى على لغتنا العربية لأننا كنا سابقاً نخجل إذا ما ارتكب أحدنا خطأ في لغته، أما الآن فإن الحياء لم يعد له وجود في حياة أغلبنا، فيرتكب الخطأ وهو يبتسم، ولا يرف له جفن، وكان جميع المدرسين من قبل يتكلمون العربية الفصيحة ويشرحون دروسهم بها، ولكننا في واقعنا الحالي نلاحظ أن أغلب المدرسين يشرحون دروسهم بالعامية حتى إن الداء وصل إلى مدرسي العربية، كما وصل إلى مناقشات رسائل الماجستير والدكتوراه؛ وذلك كله يتم دون أي شعور بالخجل وفي منأى عن أي حياء ولله در شاعرنا المبدع أبي تمام إذ يقول:

يعيش المرء ما استحيا بخيرٍ

ويبقى العودُ ما بقي اللحاءُ

ولا والله ما في العيش خيرٌ

ولا الدنيا إذا ذهب الحياءُ

□ ما زالت التربية في بلدنا تحت التجريب، كيف ينظر السيد لعملية التجريب المتواصلة في التربية؟ يذهب وزير ويحل آخر، وما علينا إلا الوقوف على عتبة تجربة جديدة؟

□□ أنطلق في الإجابة عن سؤالك من قول أبي حيان التوحيدي "إن صرح العلم لا يعلو إلا بإطلاع الأواخر على علم الأوائل، وإدراكهم ما فاتهم منه"، ورأى أن البناء التربوي يتطلب تعزيز الأمور الإيجابية التي تمت من قبل، وتلافي الأمور السلبية، فيضيف الوزير الجديد لبنة إلى ذلك البناء لم تكن قد وضعت من قبل. وعندما كنت وزيراً للتربية وجدت أننا في أمس الحاجة إلى تطبيق التعليم الأساسي الذي دعونا إليه في ثمانينات القرن الماضي، ولكنه لم يطبق، فسعيت إلى تطبيقه عام 2001 ونجحت، إلا أن من جاء بعدي ذكر أن هنالك تسرعاً في تطبيق التعليم الأساسي، واعتمد هذا القول أحد أعضاء

مجلس الشعب، قائلاً: الرجوع عن الخطأ فضيلة، فأبنت للأخوة أعضاء المجلس أننا آخر دولة عربية تطبق التعليم الأساسي، وأن دمج المرحلتين الابتدائية والإعدادية في مرحلة واحدة إلزامية ومجانية تعلم فيها الناشئ أساسيات المعرفة ومفاتيحها حتى إذا انطلق إلى الحياة العامة ولم يكمل تعليمه يكون مزوداً بهذه المفاتيح المعرفية، هذا عمل إيجابي وفضيلة وليس خطأ، كما أن تطبيق التعليم الأساسي يحول دون التسرب ما دامت مرحلته إلزامية ومجانية، وقد كانت نسبة من يتسربون بعد إتمام المرحلة الابتدائية تصل إلى 25٪ في المحافظات الشمالية الشرقية وبخاصة عند الإناث، كما أن من يقوم بالتعليم في هذه المرحلة ينبغي أن يكون مؤهلاً على مستوى جامعي فهذه فضيلة وليست خطأ، وأن تعلم التربية المهنية ولغتين أجنبيتين تستلزمهما طبيعة العصر ومتطلباته إلى جانب التمكين للغة الأم العربية الفصيحة فهذه فضيلة وليست خطأ.

وبعد تبيان مزايا تطبيق التعليم الأساسي أبدى بعض الأعضاء سرورهم من إنجاز هذا العمل مشيرين إلى أنهم لم يكونوا في صورة هذا الموضوع، وإلى أنهم شاهدوا في برنامج تلفزيوني أن ثمة من يقول أن هنالك تسرعاً في تطبيق التعليم الأساسي.

ولقد قدمت لك مثالاً عما يجري في عملنا التربوي، وهذا الموضوع لا يحتاج إلى تجريب ما دامت الأمم في معظمها صغيرها وكبيرها قد سلك هذا السبيل في ضوء مزاياه: أما الجوانب التربوية الأخرى كالمناهج وطرائق التدريس فأرى أن نعمل على تجريبها قبل تعميها، ومن الخطر الكبير أن نطبق مناهج دون تجريبها، إذ لا بد من تعرف ملاحظات الميدان من مدرسين وطلاب وأولياء أمور على هذه المناهج وأن نعدل فيها في ضوء تلك الملاحظات قبل أن نعممها، وفي مجال طرائق التدريس لا بدّ من إجراء تجارب علمية لتبيان الفعالية النسبية لهذه الطرائق قبل تعميمها أيضاً؛ إذ لا بد من الابتعاد عن الخبرات الذاتية والانطباعات الشخصية في مثل هذه الأمور، والتجربة العلمية وحدها هي التي تكشف لنا عن فعالية الطرائق؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى أساليب التقويم وفعاليتها في مكان مستوى الأداء.

فإذاً لا بد لنا أن نفرّق بين أمرين: عندما يأتي وزير فعليه ألا يبدأ من الصفر، ذلك أن تتمة بناء قد بني من قبل وأن عليه أن يكمل هذا البنيان بتعزيز الأمور الإيجابية، وإذا كان ثمة جوانب يمكن أن تضاف فعليه أن يبادر إلى اعتماد كل ما يثري العملية التربوية ويغنيها في ضوء المستجدات ومتطلبات العصر، وعندما اعتمدنا وظيفة المرشد النفسي في المرحلة الثانوية والمرشد الاجتماعي في الحلقة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي لغتين أجنبيتين، أعتقد أن طبيعة العصر تتطلب ذلك أيضاً.

أما الأمر الثاني فهو يتعلق بتجريب محتويات المناهج وطرائق التدريس وأساليب التقويم قبل تعميمها، وأن تخضع هذه الأمور إلى التعديل المستمر والتقويم المستمر في ضوء ملاحظات الميدان.

□ في الثقافة أين السيد من المشهد الثقافي؟ وكيف يرى حاضره ومستقبله؟

□□ أرى أن ثقافة أي أمة إنما تتمثل في تراثها المادي والروحي وسلوكها الحالي وطموحاتها المستقبلية ولا ينفصل أي مسار من هذه المسارات عن الآخر "وفي مشهدنا الثقافي لا بدّ لنا أن نفرّق بين ثقافتين إحداهن إيجابية بنّاءة وهادفة والثانية ثقافة سلبية وهدّامة، فالثقافة الإيجابية التي تبني هي التي تحقق وحدة المجتمع وتماسكه وتجانسه وتحقق السلام والرفاهية لأبنائه، وتعزز قيم المحبة والحق والعدالة

والمساواة، والكرامة الإنسانية" كما تعزز المواطنة على أنها حقوق وواجبات وممارسة لهذه الحقوق والواجبات بكل وعي ومسؤولية، وتنبذ مختلف أشكال العنف، وتؤمن بالتعددية في إطار الوحدة الوطنية.

وأرى أن هذه الثقافة البناءة هي الحصن الحصين ضد ثقافة التكفير والتعصب والتثبيط والتشاؤم والسلبية، وهي التي تفتح آفاقاً ملؤها الثقافة في استشراف مستقبل أفضل، وتعمل على تشجيع المواهب المبدعة في ارتياد آفاق هذا المستقبل الأفضل.

أما الثقافة الهدّامة فهي التي تعمل على الاستقواء بالأجنبي وتستبعد الآخر ولا تؤمن بالحوار، ولا بالتنوع في إطار الوحدة الوطنية، وتمارس التعصب والتزمت في منأى عن الثقافة العلمية الهادفة والملتزمة.

إننا في مشهدنا الثقافي في أمس الحاجة صغاراً وكباراً إلى الثقافة العلمية المتسمة بمرونة التفكير والانفتاح وسعة الأفق والتفكير الناقد ومواجهة مشكلاتنا بالأساليب العلمية والمنطق والعقلانية والانفتاح العقلي والموضوعية والنزعة التجريبية والأمانة العلمية والتواضع والنزاهة العلمية والابتعاد عن أحادية الرأي، والتحلي بالانضباط المنهجي وأخلاقيات العمل وإتقانه، والشعور بالمسؤولية تجاه أدائه بكل أمانة، وبث روح المبادرة والابتكار والبحث، وتأصيل مفهوم المجتمع الدائم التعلم، وإذكاء حماسة المجتمع للعلوم والتقانة، وتحفيز القدرة على التساؤل، وتنمية القدرة على النقد بموضوعية، والتحليل الدقيق، والمقارنة السليمة دون تحيز، وتأصيل القيم الديمقراطية.

إن مشهدنا الثقافي الحاضر يحتاج إلى تكوين الثقافة العلمية لأن أي تقدم علمي في مستقبلنا يبقى قاصراً وغير مترسخ على أساس متين، وغير قابل للاستمرار، ما دام في منأى عن قطاعات المجتمع وثقافته ولغته، وهذا يقتضي في توجهنا المستقبلي أن نعمل على:

1 ـ نشر الثقافة العلمية على أوسع نطاق بين الجماهير.

2 ـ تكوين المواطن العقلاني القادر على استخدام المنطق العلمي في ممارساته اليومية.

3 ـ تحفيز كل الطاقات الممكنة، وعلى مختلف المستويات الرسمية والأهلية ذات العلاقة بالأنشطة التعليمية والتربوية والإعلامية، لنشر الثقافة العلمية والتقانية.

4 ـ وضع العلم في مركز الصدارة على صعيدي الفكر والعمل.

5 ـ كسر الحواجز وتذليل العقبات أمام انتشار الفكر العلمي.

6 ـ إيجاد الأسس العلمية لتكوين المناخ الملائم للإبداع والابتكار.

7 ـ تعزيز دور اللغة العربية والتمكين لها لتستجيب للتقدم العلمي والتفاني في الحاضر والمستقبل.

8 ـ إشاعة ثقافة الشابكة (الإنترنت) نظراً لأهمية هذه الوسيلة الفعالة في إتاحة تفاعل الفرد مع المعلومة وتعدد مصادرها وسهولة الحصول عليها، وفتح آفاقي الاطلاع الواسعة، وهذا الأمر يستلزم إنشاء المواقع العربية ذات الطرح الجذاب والمهتمة بالنوعية العلمية التي تستهدف مختلف الفئات والشرائح في المجتمع، مع الأخذ بالحسبان أن على من يتعامل مع الشابكة أن يكون قادراً على التمييز بين الغث والثمين، وبين الإيجابي والسلبي في مضمون المواد المبثوثة عبرها، ولن يكون قادراً إلا إذا كان مزوداً بالثقافة العلمية التي أدعو إلى اعتمادها في جميع

مناحي حياتنا حفاظاً على مستقبلنا ومستقبل أبنائنا.

□ أما نتاج محمود السيد فهو ما أوجزه للموقف الأدبي منذ البدايات حتى آخر مؤلف إبداعي..

□□ لقد كان نتاجي الفكري يتوزع بين قضايا اللغة من الوجهة التربوية وبين الموضوعات التربوية، ففي الكويت صدر لي كتابان هما: في قضايا اللغة التربوية ومعجزة الإسلام التربوية، وفي الرياض بالسعودية صدر لي كتاب عن دار الفيصل الثقافية عنوانه "اللغة تدريساً واكتساباً"، وفي بيروت صدر عن دار الندوة كتاب "الموجز في طرائق تدريس اللغة العربية وآدابها"، وفي تونس صدر كتاب عن دار المعرفة عنوانه "اللسانيات وتعليم اللغة"، وكتاب "تطوير مناهج القواعد النحوية وأساليب التعبير في مراحل التعليم العام في الوطن العربي" وقد صدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، وكتاب آخر عن المنظمة أيضاً عنوانه "اختبارات موضوعية في اللغة العربية بالمرحلة الإعدادية" وكتاب "الخطة العامة لتعريب التعليم".

أما الكتب التي صدرت في دمشق فهي "في طرائق تدريس اللغة العربية" و"علم النفس اللغوي" وقد صدرا عن جامعة دمشق، وثمة عدة كتب صدرت عن مطبعة العجلوني بدمشق وهي: الآفاق المستقبلية لتطوير التربية العربي، بعض السمات البارزة في المنهج التربوي للدكتور شكري فيصل، بعض السمات البارزة في التربية العربية الإسلامية، في تراثنا العربية، في قضايا الثقافة، في البحث التربوي والتربية الشاملة، "في الإعلام التربوي". وعن دار الندوة لدراسات والنشر صدر كتابا "الأدب مفهوماً وتدريساً" و"في قضايا التربية المعاصرة"، وعن دار الفكر صدر كتابا "نصوص مختارة" و"شؤون لغوية"، وعن دار دمشق صدر كتاب "أساسيات القواعد النحوية مصطلحاً وتطبيقاً". وثمة عدد من الكتب صدرت عن وزارة الثقافة منها: مقالات في الثقافة، مقالات تربوية، كلمات ثقافية، في الأداء اللغوي، اللغة العربية وتحديات العصر، في طرائق تعليم الأطفال، دراسات تربوية، اللغة العربية واقعاً وارتقاء، وعن مكتبة الأنوار صدر كتاب "الاستعمالات اللغوية النحوية في التعبير". وعن مجمع اللغة العربية بدمشق صدر كتاب "نجوم لا تأفل"، وعن المركز العربي للتدريب والترجمة والتأليف والنشر صدر كتاب "في قضايا التعريب".

وكان كتاب "نجوم لا تأفل" هو آخر الكتب التي صدرت، وقد تضمن تسليط الأضواء على كوكبة من رجالات الفكر الذين خدموا للغة العربية تعريفاً بهم وبنتاجهم.

□ عمَّ يبحث كتاب "الأدب مفهوماً وتدريساً"؟

□□ عالج الكتاب مفهوم الأدب وحدوده والعلاقة بين الأدب والعلم والفلسفة والتربية وعلم النفس والنقد والبلاغة، كما عرض لأهداف تدريس الأدب ودور المدرس في تحقيقها، ووقف على طرائق تدريس الأدب: الطريقة القياسية والطريقة الاستقرائية والطريقة التنقيبية، كما وقف على منهجية تقديم الأدب وفق العصور ووفق الفنون ووفق البيئات ووفق النظرة الشمولية المتكاملة، وأبان المناهج الجديدة في دراسة النص الأدبي؛ المنهج النفساني، المنهج الاجتماعي، المنهج الشكلاني، والمنهج الهيكلاني، وشرح الأسلوبية والإنشائية، وقدّم محاولات لقراءة النصوص الأدبية في ضوء المعطيات اللسانية، واشتمل الكتاب أيضاً على التذوق الأدبي مفهوماً ومهارات، وعلى تدريس البلاغة والعروض... إلخ.

❏ كيف تنظر إلى الأزمة التي يمر بها الوطن وكيفية الخروج منها؟

❏❏ إن ما يحدث في سورية لا يمكن لعاقل أن يتصوره، وحرام على أبناء سورية التي كان يضرب بها المثل في الأمن والأمان والطيبة والسلام وتماسك الوحدة الوطنية أن يمارس نفر منهم الأعمال الإجرامية المؤدية إلى تشويه الصورة الوردية ولوحة الفسيفساء البهية التي كان يعتز بها أبناء سورية، ورحم الله شاعرنا العربي عندما يقول:

تخــربون بأيــديكم بــيوتَكُمُ

جهلاً أكلكُمُ يا عربُ أعمار

أرى أن الخـروج مـن هـذه الأزمـة يكـون بالعودة إلى العقلنة والتفكير العقلاني والحوار المنطقي في جو من الثقة لمعالجة أمورنا وقضايانا، والعودة إلى القيم التي تحلّى بها مجتمعنا عبر مسيرته من محبة وألفة وتضامن وتكاتف بين جميع الشرائح، على أن يكون هدف الجميع المصلحة الوطنية على أن تكون هذه المصلحة الوطنية فوق أي مصلحة أخرى.

كما أن الخروج من هذه الأزمة يكون بالتحلي بالانتماء الوطني الأصيل الذي لا يعرف التعصب المقيت والتحيز الأعمى، وإنما ينظر صاحبه إلى جميع أفراد المجتمع بكل محبة صافية، هدفه بناء الوطن والحرص على ممتلكاته العامة وشعوره بمسؤولية تجاه أخيه ومجتمعه وأمته، ورائده تحقيق العدالة للجميع، والسعي إلى اجتثاث الفساد أنّى كان موقعه.

ومن المؤسف في واقعنا العربي أن موجات العنف التي تشهدها أمتنا العربية ما كان لها أن تكون بهذه الحدة إلا بسبب انحسار المدّ القومي والتفكير العلمي والتعاليم الدينية السمحة والمستنيرة.

فلنتَعالَ على الجراح النازفة من جسد وطننا الحبيب إلى حيث مصلحته العليا في الاستقرار والأمن والسلام والسعادة لأبنائه، ولننزعِ الشر من قلوبنا، ولتكن المحبة مكللة سائر تصرفاتنا في التواصل والتعامل مع بني مجتمعنا.

إن خشبة الخلاص لا تكون إلا بالعقلنة والمحبة والتسامح والتعالي فوق الجراح في سبيل المصلحة العليا لوطننا الحبيب.

الدكتور محمود السيد شكراً جزيلاً لك.

❏❏

رؤيـــــــــا

حلـــم الحــــق في الثقافة والإعلام

❑ د. وليد مشوح *

منذ طفولتي كنت أحلم بالشعر والصحافة والحرية والحق في الحياة، ولم تك ظروف غربتي الروحية لتسمح لأحلامي أن تطل برأسها على آفاق تطلعاتها المشروعة، وبذا لملمت طموحاتي تلك، وانكفأت في غيابة المستحيل أنشد يداً حانية تضعني على بداية طريق أحلامي؛ بيد أنني لم أجد تلك اليد التي غلبها ضعف جسدي، وأسرها ضعف حالي، وأشرف على تعذيبها وتفكيكها ضعف حيلتي، لذا عقدت هدنة بعد اتفاق مع القدر، وهكذا مضى زورقي الورقي يصارع اللجج في بحر الصدف وغثاء الآراء السقيمة، وتدخلات الآخرين من الأقربين والأبعدين... بعدها وذات صدفة جاءت بعد انتهائي من قراءة آلام فيرترلنيتشه، والأم لمكسيم غوركي، وأحدب نوتردام لفيكتور هوغو، والأيام لطه حسين، وتحت ظلال الزيزفون التي عربّها مصطفى صادق الرافعي: تطاولت قامة إرادتي فقررت أن أمضي على درب الآلام علّني أصل الشجرة التي تحمل ثمار الحلم. منذئذٍ بدأ الحرن والحزن يشكلان ذات مشاكسة تبحث عن الإرادة، وهكذا عرفتني دروب معدان الترابية، الطينية، فتى نحيلاً، أشعثَ حافياً ينحدر متسللاً صوب جرف الفرات الحرون المتمرد، الغاضب المعربد الذي يمثل لي قمة العنفوان، والتمرد والغضب من أجل حرية السيرورة، والإرادة في امتلاك التفرّد والصيرورة....

هو إذا أنكيدو حيث نسجت أنا حزام جلجامش ولم أفطن آنئذٍ لوجود خمبابا، وما ملكت مدقة أنكيدو ولا عضلات جلجامش وبدأ التآخي بين جسدي وأمواه الفرات عندما ألقيت به في أعماق أمواهه الطينية الحمراء، كان سلساً في مكان ومتغولاً في مكان عميقاً في مكان، وسطحياً عندما يلامس يابسة مستوية.

الفرات هادئ، الفرات معربد، الفرات صاف، الفرات عكرٌ، الفرات صديق، الفرات عدو، الفرات وفيٌّ، الفرات غادر، الفرات جهنمٌ، الفرات تسمْح، وليس أمامي إلاّ التعامل مع أمزجة

---

*

الفرات تلك. بين /الملاّ طه الحسون/ والمدرسة، بدأ شيطان الشعر يتلبسني، بينما استمرت غربتي لسنتين قضيتهما في دير الزور، الغربة، المرارة، الطموح الجامح، والشعر اللجام، أكتب وأتصدر بريد القراء في مجلة الأسبوع العربي، والديار اللبنانيتين، ومجلة الجندي السورية وبدأ شعوري يتنامى، وإيمان يكبر في الحق بالثقافة، وبين الرصيف ومكتبات الآخرين،... واستئجار الكتاب بقروش قليلة من بعض المكتبات التي دأبت على تأجير الكتاب، كذلك جذبتني مكتبة مديرية الأوقاف بدير الزور حيث يقوم الكبير الشاعر محمد الفراتي على إدارتها وتنظيمها، وأذكر ـ فيما أذكر ـ أنني كنت أختلس النظر نحوه وهو ينكب على الكتابة بيد مرتجفة، وما عنَّ على بالي أن أضع أمام عينيه شخبطاتي الشعرية تهيباً بل خوفاً من الإبانة عن حجمي الضئيل جداً أمام شموخه الشعري فآثرت أن أعرض بضاعتي المتواضعة على أقراني الذين ميّزوني عليهم قليلاً...

وتطوّح الصدف أو الأقدار بي خارج صحرائي وفراتي بعيداً حيث دمشق الرائعة وبرداها الوديع إذ سلمني الحلم جريرته، وبدأ الانتشار سياسة وثقافة، وبدأ الدرب بعلاقة بالثقافة من خِلَلْ المكتبات والسوامر الثقافية إذ وجدت في دمشق ضالتي؛ مساحة أكبر لحرية الذات وأفقاً مفتوحاً على الحق في الثقافة، ومستويات متفاوتة لثلل شعرية تبدأ بالروّاد وتمرّ بالحواريين وتنتهي بالمتوجهين إلى عالم الشعر والمحفزات كلها تنحصر بين النجومية وإثبات الوجود.

وها أنذا أصعد درجة ثانية في سلّم طموحاتي عندما احتضنتني مدرجات جامعة دمشق طالباً في قسم اللغة العربية وفيها تشعّب الجذر وبدأ يوغل في أعماق تربة الثقافة ومع توسع مداركي توسّعت علاقاتي وانتظمت توجهاتي بين منتدى ثقافي ورابطة جامعة لتوجهات الشباب الأدبية، إذاً انتظمت كحبة في سبحة "رابطة الكلمة الحلوة" والسبحة مثّلت شكلاً ومضى خارطة سورية الوطن البيت الدافئ الحنون، إذ نزل الأدباء الشباب في بوتقة (الكلمة الحلوة) من البحر والجبل والنهر والصحراء، أقاموا رابطتهم خيمة أعمدتها (الشعر، القصة، الرسم، الموسيقى) وفرشها المحبة والتآلف والإرادة، أمّا بساطها الفسيح، فهو الحلم....

اقتسمنا همومنا ورغباتنا، وقروشنا لنشرب كأساً من الشاي أو نأكل كسرة خبز وقرص فلافل، بيْد أننا بقينا نطلب الحق في الثقافة، أما الأهم في هذه الحركة الإنسانية الكونية هو ذلك الاتحاد اللافت في رؤانا لجوهر الثقافة التي تمثل في التوافق على جوهر الهدف، وجوهر الهدف ـ حسب إيماننا ـ هو الإبداع، ولن يكون الإبداع دون حرية، الحرية تلك هي المبرأة من الشعاراتية، لا ولا التي تسقط في غيابة الانتهازية والانبطاحية، كذلك هي ليست الحرية الكيدية المسبقة الصنع.

تلك الأيام مرت سراعاً، تقدمنا في المعرفة والعلائق الاجتماعية الثقافية والعقيدية، وكانت ومضة من حلم، كتبت عموداً ثم زاوية في صحيفة الثورة، مبدأ الكبار والروّاد يبتسمون في وجهي، لكنني لم أجد نفسي في وظيفتي الحكومية المؤقتة والمتواضعة بين الأرقام وضجيج الحاسبات في وزارة المالية، ثم أبرق الحلم ثانية فتفرغت في منظمة الشبيبة وترسخّت ذاتي الجموح عندما أسهمت في مطبخ العمل الصحفي وصدر عنه العدد الأول ناهيك عن قصائد حييّة تنشرها مجلة الطلبة في جامعة دمشق، أمّا الذي كان يرهقني ويلجم حرية تطلعاتي نحو حرية التعبير تلك السواتر الغلاظ التي أقامتها فردية الإيديولوجيات ونفذتها بصراحة السلطات الشمولية التي ما كانت تخرج من عنق زجاجة أنواتها الكبيرة والبغيضة وكطير مهيض الجناح كنت أحلّق في فضاءات غرفاتهم الواطئة السقوف، إذ كلما أردت الارتفاع أكثر ردّني الحديد والإسمنت إلى ما دون السقف بكثير،

وهكذا هداني تفكير إلى حيلة أو ما شبه ذلك؛ إذ لا بد من مشاركتهم اللعب ولم أفشل فشلاً تاماً آنذاك، بيد أنني أجدت لعبة الحبال وتعلمت كيفية التصفيق أمام أحابيل الحواة، وكان حلم الحق في الحياة ينوح في داخلي ويزداد عويله كلما خبا نور الحرية المتعلقة في زنازن السطوة وواحدية القرار:

وأخيراً وسمت صحفياً، وهكذا تفرغت للعمل في صياغة الخبر السياسي ولم أفاجأ في البدايات كون (رسني) بيَد أناس هناك فوق التلّة إذ كلّما استتكر ضميري المهني اعوجاج الحقيقة، جذب الأقوياء الرسن حتى يكاد اللجام يخنق شدقيَّ) فألتفت يمنة ويسرة قبل أن أرسم شبح ابتسامة على شفتيَّ الغرثاوين حاولوا حقني بمفردات حقيقتهم الذين توهموا بذرها في عقول أناسنا والآخرين حتى الأغراب منهم.

نعم أجدت مفردات الظن والتشكيك مثل (ما يُسمّى)، (حسب ادعائهم)، (كما يزعمون)، (الكيان الهزيل)، (أمل الجماهير)، (إرادة المواطنين).. إلخ..

وكما علّني الأمل، تعللت به، فأقنعت ذاتي البائسة بخطل الصحافة السياسية، ولا بد من أن أغرّد مع أطيار سربي، فذهبت إلى الأقسام الثقافية، محرراً ومسؤولاً، حتى وصلت إلى مرتبة (شيف المطبخ) فكانت الإبراقة الألف في سماء الحلم؛ بيد أنها أمطرت وهماً، وأنضجت حنظلاً وزقوماً وغسلينا، عندما جاءني التوجيه في التوجه)، أحالوا الناتج الإبداعي إلى توجهات صاحبه، هذا يميني وذاك رجوعي، وأولئك موتورون، وهؤلاء معادون لمسيرة النهضة والتقدم؛ وأولاء مراهقون يساريون، وبعضهم متطرفون ماركسيون واشتجر الخلاف بين القناعة والوظيفة إذ كادت القناعة أن تنتصر في غياب البصّاص المكتسب في تلافيف عقلي عندما هرَّبت كماً قليلاً من الإبداع، عندها أخلدت لشيءٍ من السكينة التي لم تدم طويلاً يزلزلني كتاب رسمي يسألني بفظاظة: (كيف؟ لماذا؟ من المسؤول؟) ولم يكن الكتاب التأنيب آخر مصائبي بل أضحيت أصطبح بوجهٍ متجهم مكلف بجلدي تساؤلاته الفظة الغبيّة التي سطروها على وريقة خُلِقَت، فأجدني عيياً أمام جهله وجهلي على السواء عندما يسألني عن سلسلة عشيرته وقبيلته وسبحة أسرته، أخواله، أعمامه، أصهاره، فأتخيّل عندها الزنزانة عندما أكون مسترخياً وأبعد شبح المشنقة عن مخيلتي (المتطرفة) في هواجسها، وتمر العاصفة بين التي واللتيا وشيء من الحماية التي يوفرها لي من هو أقوى مني وجوداً.

وتتعدد مهماتي في عالم الصحافة الثقافية الخاضعة لرعاية حنونة من السلطة، فأقفز إلى ضفة أكثر هدوءاً حيث النخبة المجتمعية التي يمثلها أو تتمثل بالمثقفين والأدباء في توجهاتهم الإبداعية المختلفة، وخلفياتهم السياسية المتخالفة، وأعمل رئيساً لتحرير أسبوعية أدبية، ثم رئيساً لتحرير شهرية إبداعية، هي هذه التي تستضيفني وتحتوي هواجسي، وتهيؤاتي، آلامي، وإحباطاتي، تمتماتي وآهاتي... وما كنت أظنني بقادر على الكتابة أو راغب بتحريك الراكد في سراديب ذاكرتي، وتحت إلحاح أخي وصديقي رئيس تحريرها الأستاذ مالك صقور الذي يكلفني وما كنت لأردّ له أملاً، لذا وجدتني أمتثل لطلبه وأعتلي جثة حلمي وأمضي متكاسلاً يائساً حزيناً على درب ذاكرتي لأرش وشِلَ مائها على ورق الموقف الأدبي.

وإذا كان ما أسلفت مجرد تنهدات فوق جسر لا وجود له أو هو مجرد متخيِّل أردته هكذا؛ فإن ما سيأتي من أسطر سيكون خاصاً بمجلة الموقف الأدبي التي ترأستُ تحريرها وهناً من الزمن، آنئذٍ شعرت بالاعتزاز، والمنعة الذاتية وأنا أستحضر صور الراحلين والذين ما زالوا على قيد الحياة أمدَّ الله بأعمارهم: سليمان الخش، أحمد سليمان الأحمد، فؤاد الشايب، علي الجندي، زكريا تامر، حنا مينة، قمر كيلاني، عبد النبي حجازي وكثيرين من أعلام الثقافة في

ســورية الــذين ســقوا جــذرها بأمــواه عقــولهم، وغسلوا صفحاتها بأنوار عيونهم، فمن هذه القلعة الثقافــية تــدفقت عــصارات الفكــر بــتوجهاته المختلفة.

إذاً لا بـد مـن الإخـلاص لـتاريخها والحفـاظ على هيبتها؛ والدفاع عن سويتها؛ لكنني ـ والحق يقـال ـ فـشلت لأن المواسـم الـتي أردت أن أغـترف الأفضل مـن غلالها كانت زهيدة أو ضئيلة، فيها الـزؤان والـسونة والحـشرات الـتي تحجـم الغـلال وتـنقص البـيادر، وهكـذا وجـدتني في أزمـنة القحـط والإفـلاس الفكـري والأخلاقـي؛ أناضـل الظـروف لأجتبي ولـو حفنة إبداع، فالعملة السيئة تطـرد العملـة الجيـدة، وجـدتني شـلواً بـين أشـداق مـدَّع ارتكـب قـصيدة، ومتـثاقف أحـدث قـصة، ومتعملق أهـدر نـصاً أدبياً، وأناني تقيأ نقداً، هي كائنات تسلّلت إلى اتحاد الكتاب فرأت في نشر غثيانها (ضـربة لازب)، ومـع هـذا ما كنت أتحرج مــن ردّ ألــوكاتهم، أو مواجهــتهم بالمظــان الــتي سـجلها عليهم أعضاء هيئة التحرير الذين اختيروا بعناية ورقة، وكيلا يصرخ بوجهي شويعر بقوله: مـا كنت بأفضل مني في إبداع الشعر كنت أردّه بقولي:

هـو رأيٌ لمـن هـو أمكـن مـني ومـنك شـعرياً، إنـه فايـز خـضور المبدع الـرائد، ومـع هـذا فإنـه يـتوجّه مباشـرة بالـشكوى إلى رئـيس الاتحـاد وفي ظنه أنني ضمن تسلسل عسكري أو أمني.

وطالمــا أوردت مــثلاً مــن عــشرات الأمــثلة بوصفها مـن فضائل المضحك المبكي المدلّله على ضـحالة الواقـع، لا بـد مـن رسـم موقـف هـو مـن المبكـيات المـضحكات في الـوقت نفسه جـاءتني (ذات إحباط) (شـعرورة) طالعـة جداً تعاتبني لأنني لم أنـشر ملحمـتها الوجدانـية جـداً، عـندها قلـت لها: لقـد خلطت أبحـر الشعر يا هذه، فجاء نصّك الشعري على شاكلة السلطة الروسية!!! عندها رفعـت خـصلة شـعرها الـتي انتثـرت علـى جبهـتها فصرخت: أنـا مبدعة شـاعرة، ويحق لـي أن أقدِّم تجـربة جديـدة مـن خـلال الـنص الـشعري!!! وهـنا تعمّمت بعِمَّة الحصيف الرزين فقلت لها بهدوء هذا القـول اتـركيه للمتنبي وكدت أعدّد أعلام ورواد الـشعر قديمـه وحديـثه، لكـنها قاطعـتني حـردة غـضوب وبالحـرف الـواحد: (لـيش المتـنبي أفـضل مني بشو ووو".

دهـشت، وصـمتّ، وبكـيت لا علـى غـرورها بـل لأن صـبري قـد عـيل، وهمـست لـنفسي قـائلاً: الـصمت سـيد الفـضائل. الأمـثلة كـثيرة، والـدلائل واجـدة، ومـا أردت تبرير فـشلي في تجـربة الارتقـاء بمجلـة الموقف الأدبي (شـكلاً ومضموناً، عـندما تـسلّمت رئاسـة تحريـرها، ناهـيك عـن المحـددات الإدارية والمالية، وضـآلة الاسـتكتاب حيث أسهم عمالقـة الـنقد والـشعر والقـصة في رفـدها وكـنا نتعامل معهـم بـ (تـراب الفلوس) كمـا يقال فناقد كبير كالدكتور كمال نشأت على سبيل المثال لا الحـصر يكافـأ بألفـي لـيرة سـورية، وكـذا شـعراء كـبار مـن أرجاء الوطن العربي، ولا ننسى عـندما نعـرض المقـومات قلـة حيلتـنا وتخلفـنا في إيصال أعداد المجلة للكتاب الذين لهم الحق في الحصول على العـدد الـذي ضمّ عمـلاً أدبياً لهم، وكـذلك عجـزنا عـن إيـصال العـدد للمـشتركين نظـراً للـروتين والبيرقـراطية الإداريـة والأكـلاف المـرتفعة الـتي تفـرض علـى المطـبوعات سـواء بواسـطة الـنقل الـبري أو الجـوي أمـام هـذا الواقـع الـذي عرضـته بأمانـة وعجالـة، تذكّـرت مـؤلفاً لبروفيسور فرنسي يدعى (فوبيه) بعنوان (الحق في الإعـلام) قـام بترجمته إلى العربية المرحوم الأستاذ قاسـم ناصـر ولم يُطـبَع، إذ صـاغ المؤلـف قـناعة تقـول: إن الحـق في الإعـلام كالحـق في الحـياة. وكِـلا الحقّـين يـندغمان في معنـى واحـد ليرتـبطا مباشــرة بالحــق في الحــرية، ولأن الإعــلام هــو الحامل الرئيس للثقافة والإبداع فإننا بحاجة ماسة للحرية كي نمارس الحق في الحياة....

□□

إطلالـــة

هــل كانــت تجــربة ناجحة؟!..

□ فاديا غيبور *

هل كانت تجربة ناجحة؟!..أتساءل مستعيدة تفاصيل تجربتي مع مجلة الموقف الأدبي التي امتدت ثلاث سنوات من زمن جميل كان مليئاً بالعمل والأمل.. وأدرك كما أدركت دائماً أن حياة كلّ منا لحظاتٌ قلائل من الزمن مهما طالت؛ لكن هذه اللحظات تتعانق لتغدو أسابيع وأشهراً وسنواتٍ لا نستطيع القبض عليها جميعها؛ فسرعان ما تمضي لتؤول إلى شيخوخة واكتهال.. ما يدفعني لإيقاظ ذاكرتي وذاكرة سنوات مضت ودورة اتحاد الكتاب العرب التي انطلقت بنا إلى العمل عام 2005م.. وأعترف بأن تلك السنوات الخمس كانت بالنسبة لي تجربة مهمة تحتاج إلى بعض التحدي للذات وللإرادة؛ فنحن أدباء ولسنا إداريين ولكن.. كان لا بد من أن نكون إداريين أو أنصافهم.. شعراء أو أنصافهم.. باحثين أو أنصافهم.. وكلمة (الأنصاف هذه) استعرتها من بعض الزملاء الذين كانوا يتنابذون بالألقاب جداً أو هزلاً.. علماً أنهم كانوا رائعين ومتشابهين مع بعض الفوارق أو الكثير منها.. فقد يكون فلان باحثاً لكنه أوتي مع شغفه بالبحث لغة جيدة معبرة من دون تكرار.. أما الروائي فله العالم كله مختصراً في صفحات قد لا تتجاوز المئة أو المئتين..

وهذه الحال تنسحب على الشاعر قليلاً.. وذلك لأن للشاعر عوالمه الخاصة التي تختلف.. فالقصيدة لا تأتي وتنسكب على الورق بقرار.. فثمة أزمنةٍ لا تنجب شعراً؛ ولكن.. ثمة لحظات شعرية تفاجئ الشاعر وتستولي عليه وتلعب بمشاعره وترتب أفكاره فتكون القصيدة.. ويكون الشعر..

هذه العوالم الإبداعية المتداخلة غريبة مدهشة.. فكم من رواية قرأناها وأعجبنا بها كونها تفيض بأنفاس شعرية.. وربما حملت القصيدة بعض القص أو كثيره.. المهم أن يبقى الأديب متفاعلاً مع عالمه الخارجي الذي يغذي عوالمه الإبداعية بما تحمله من خصوصية.. ولا بد من الإشارة هنا إلى مسألة مهمة وخاصة جداً

* شاعرة من سورية.

يـواجهها الأديـب وأعـني الحالـة الإداريـة.. فمـن الصعب أن يتحول الروائي أو الشاعر رئيس تحرير لـصحيفة أو مجلـة يـرتبط صـدورها بـتاريخ مـا.. ومعظمـنا خـاض هـذه التجـربة في الـدورة الـسابقة وبعض زملائنا يتابعون إنجـاز هـذه المهمة أو تلك.. وقد يقول قائل: كنتم سعداء برئاسة التحرير.. أو إدارتـه.. أو.. وأقـول: ربمـا.. ولكـنّ هـذا لا بـدّ أن يكـون علـى حـساب مهمـة أخـرى.. فـلا يتذكـر الـشاعر أنّ القـصيدة أولاً.. وقد لا يتذكـر الروائي أو القاص أن الروايةَ أو القصة أولاً..

لكـن المـؤكد أن تلـك الـسنوات علّمـتني وزملائـي الكـثير.. ووضعتنا علـى محك المسؤولية والانـسجام والتـسامح والمـودة وفـوق هـذا كلـه التعاون..

أعترف الآن بصراحة وبصدق وبعد أن قدمت مجمـوعتي الـشعرية للطباعة. على الـرغم من بُعد نـصوصها زمنـياً بـضع سـنوات . أعـترف بـأنني لم أرغـب آنـذاك بطباعـتها علـى نفقـة الاتحـاد؛ قـد يكـون الأمـر طبيعياً لكنني حاولت تجنب الغمز واللمز...أو.. وهذا من حقي.

ثمـة أمـر آخـر لا بـدّ مـن ذكـره.. يتعلّق بمـواد ودراسـات تتحدث عن تجربتي الشعرية قُدمت إليّ لنـشرها فلـم أنـشرها ومـا زلـت أحتفظ بعدد منها.. وأعـترف بـأن بعض هـؤلاء الأعـزاء عاتبوني أكثر مـن مـرّة هاتفيـاً مـن سـورية ولبـنان بشـكل خاص.. وبـصراحة مطلقـة أعلنت لهم أنـني لـن أنـشر مـادة نقديـة عـن أيّ عمـل لـي مـا دمـت رئيـسة تحريـر الموقف الأدبي... وأنا أكرّر اعتذاري لهم..

ربمـا كـان إصـدار كـتاب الجـيب الـشهري مـن أهـم منجـزات تلك السنوات.. وتولى أمـر اختيار مادته زميلنا العزيز حسن حميد أكثر من سنتين؛ ورغـبة مـنا ببعض التغـيير انـتقلت مـسؤولية الموقف الأدبـي وكـتاب الجيب إليّ وما وجدت يوماً حرجاً بسؤال الـزميل حسن أو سـواه عـن أمـر قـد يكـون إشـكالياً . بالنـسبة لـي . وأنـا سـعيدة بمـا صـدر ويصدر شهرياً من كتاب الجيب..

أعـود إلى كـتاب الجـيب.. لأسـتعرض بعـض العناوين وهـي كثيرة وأولها: المقاومة شعراً ونثراً .. وثالـثها سـيرة بعـض قـصاصي سـورية الـراحلين؛ ثم علامــة الــشام أســتاذنا الــراحل أحمــد راتــب الـنفاخ..وتـتعدد الخـيارات شـعراً وقـصة ودراسـات ومعظمهـا لامـس ومـا زال يلامس الوجدان العربي؛ وأذكــر أن نــصيب الأديـبات لم يكــن أقـلّ مــن نـصيب الـزملاء الأدبـاء.. ولكـلّ لغـته وطـريقته شـعراً أو نثراً؛ لكـن الجميع كانوا معنيين بهموم الوطن وقضاياه...

والـيوم.. علـى الـرغم مـن الظـروف المؤلمة التي نعيشها تتابع مجلة الموقف الأدبـي عطاءهـا بتميـز من خلال رئاسة تحريرها وإدارتها باحثة باستمرار عــن آفــاق جديــدة شــعراً ونثــراً وبحــوثاً تــضاء بالكلمـة الجـادة الهادفـة إلى المـزيد مـن الإشـراق والتميز.

ومـع خـالص تمنياتـي للموقـف الأدبـي وأسـرة تحريـرها بالمـزيد مـن العطاء والتميز أسمح لنفسي باختيار نـص عشقته منذ ألقـاه الشاعر الدمشقي الجميل نـزار قباني وكـان ضمن مختارات كتاب الجيب "القصيدة الدمشقية وقصائد أخرى":

هذي دمشقُ.. وهذي الكأسُ والرّاحُ
إنّي أحبُّ... وبعضُ الحبِّ ذبّاحُ
أنا الدمشقيُّ.. لو شرحتمُ جسدي
لسـالَ منهُ عناقيدٌ.... وتفّـاحُ
و لو فتحتُم شراييني بمديتكـم
سمعتمُ في دمي أصواتَ من راحوا
زراعةُ القلب.. تشفي بعضَ من عشقوا

وما لقلبي –إذا أحببتُ - جرّاحُ
مآذنُ الشّامِ تبكي إذ تعانقني
و للمآذنِ.. كالأشجارِ.. أرواحُ
للياسمينِ حقوقٌ في منازلنا..
وقطّةُ البيتِ تغفو حيثُ ترتاحُ
طاحونةُ البنِّ جزءٌ من طفولتنا
فكيفَ أنسى؟ وعطرُ الهيلِ فوّاحُ
هذا مكانُ أبي المعتزِّ.. منتظرٌ
ووجهُ "فائزةٍ" حلوٌ و لماحُ
هنا جذوري.. هنا قلبي..هنا لغتي
فكيفَ أوضحُ؟ هل في العشقِ إيضاحُ؟
أتيتُ يا شجرَ الصفصافِ معتذراً
فهل تسامحُ هيفاءٌ ..ووضّاحُ؟
خمسونَ عاماً.. وأجزائي مبعثرةٌ..
فوقَ المحيطِ وما في الأفقِ مصباحُ
تقاذفتني بحارٌ لا ضفافَ لها..
وطاردتني شياطينٌ وأشباحُ
أقاتلُ القبحَ في شعري وفي أدبي
حتى يفتّحَ نوّارٌ... وقدّاحُ
ما للعروبةِ تبدو مثلَ أرملةٍ؟
أليسَ في كتبِ التاريخِ أفراحُ؟
والشعرُ.. ماذا سيبقى من أصالتهِ؟
إذا تولاهُ نصّابٌ ... ومدّاحُ؟
حملْتُ شِعري على ظهري فأتعبني
ماذا من الشعرِ يبقى حينَ يرتاحُ؟

❑❑

شخصيات

روجيه غارودي في الذاكـــــرة

❑ د. سليم بركات *

رحل روجيه غارودي بعد أن عاش حياة مفعمة بالنجاح والفشل، حتى تمكن من اختيار طريقه في الكيفية التي تتلائم وفهمه في التفكير، شهرته معاركه في حياته، لكن رحيله لم يترك الكثير من الصخب، مع أنه ترك إرثاً ثقافياً جمع من خلاله مذاهب فكرية متعددة.

غارودي مفكر فرنسي ولد في مارسيليا جنوب فرنسا 1913، يحمل الدكتوراه من جامعة السوربون، عام 1953، بعنوان النظرية المادية في المعرفة، ومن ثم حصل على الدكتوراه في الحرية من موسكو عام 1954، كما نال الدكتوراه الفخرية من جامعة قونيا في تركيا عام 1995، اعتنق البروتستانتية في السنة الرابعة عشرة من عمره، وانضم إلى الحزب الشيوعي في الرابعة والعشرين واعتقل كأسير حرب لفرنسا الفيشية من قبل النازيين في الجزائر، في الحرب العالمية الثانية ما بين 1940 ـ 1942، وقضت الأوامر بإعدامه، لكن حراسه من الجزائريين رفضوا تنفيذ الأوامر، لقناعتهم أن ليس من شرف المحارب أن يطلق النار على من هو أعزل. في سنة 1945 انتخب عضواً في البرلمان، وفي سنة 1970 طرد من الحزب الشيوعي الفرنسي، بسبب انتقاداته المستمرة للاتحاد السوفيتي، ليؤسس مباشرة بعد طرده مركز دراسات البحوث الماركسية، اعتنق الإسلام في سنة 1982، وأشهر إسلامه في المركز الإسلامي في جنيف.

منذ عام 1946، وحتى رحيله، صدر له أكثر من خمسين كتاباً، عن تاريخ الماركسية ومشكلاتها، وعن الدين، والأخلاق، والجمال، والحضارات، بالإضافة إلى أبحاث مستقبلية إنسانية، كما أنجزت عن فكره بحوث متعددة في الماجستير والدكتوراه.

ومن أهم كتبه (وعود الإسلام، الإسلام دين المستقبل، المسجد مرآة الإسلام، الإسلام وأزمة الغرب، حوار الحضارات، كيف أصبح الإنسان إنساناً، فلسطين مهد الرسالات السماوية، من أجل المرأة، محاكمة

* باحث من سورية.

الصهيونية، الأساطير المؤسسة للسياسات الإسرائيلية، قضية إسرائيل، الولايات المتحدة الأمريكية طليعة الانحطاط، الإرهاب الغربي، نحو حرب دينية، واقعية بلا ضفاف...). قدم نفسه للصفوة العربية عندما زار مصر في عهد جمال عبد الناصر، كما زار لبنان، وأدمت قلبه مجزرة قانا، وفي سورية عاش أياماً مؤثرة، انتهت بلقاء صديقه المرحوم الشيخ أحمد كفتارو، المفتي العام للجمهورية العربية السورية حينها، وتوج هذا اللقاء برسالة تضامنية من المفتي إلى الأب بيير معبرة عن الوقوف مع غارودي في مواجهة الحملة الصهيونية. نال جائزة الملك فيصل عام 1985 عن كتابيه (الإسلام يسكن مستقبلنا، وما يعد به الإسلام)، كما نال جائزة القذافي عن حقوق الإنسان سنة 2002.

عالج غارودي في كتبه الموضوعات التي عالجها فلاسفة المادية، ماركس، أنجلز، لينين، ستالين، وماوتسي تونغ، كما تعرض للفلسفة المثالية بمختلف ألوانها، متناولاً هيغل والوجودية بالنقد. دحض المادية الفيزيولوجية، والمادية الميكانيكية، وأظهر نواقصهما، وشرح الحقيقة النسبية، والنظرية المطلقة، وساهم في تنمية الفكر العلمي، مفنداً تفسيرات آنشتاين وغيره من الفيزيائيين. يضاف إلى ذلك ما تضمنته هذه الكتب من مديح للشريعة الإسلامية، وتأييد للقضية الفلسطينية، ونبذ كل تطرف وإرهاب ديني، أكان ذلك من قبل اليهودية أم المسيحية أم الإسلام، مهما كان مصدر ذلك.

انعكس اعتناقه للإسلام على سائر حياته الفكرية وحتى السياسية، ليبقى أسير نظرة شمولية للجمع بين الرسالات السماوية، ومضى في قراءاته مجدداً النظريات الأساسية والمسلمات الفكرية، التي تعزز معرفة الإنسان بالخالق والإيمان بالمصير والموت وما بعد الموت، وهو في خضم هذه المسارات، يتجه نحو الموضوعية لتحفر في العميق من الفكر الإنساني، جاعلاً من دواخلها مرجلاً ثقافياً حضارياً يعالج ما اكتشفه من نصوص غير مكتوبة عن الوجودية والديالكتيكية والصوفية والخرافية والملحمية والروحية، في خدمة النقطة التي يلتقي بها الوجدان بالعقل والإبداع الفني والشعري بالعمل السياسي من أجل الحرية والطمأنينة والعدالة والسلام. ومع كل هذا بقي غارودي يعترف بتأثير (غاستون باشلار) عليه وبإسهابه العميق في تحوله الفكري، وعدوله عن النظرية المادية في المعرفة بعدما ألم بنظريته التي تعزو إلى التخيل دوراً مركزياً مثيراً للجدل.

اختبر غارودي ثقافات متعددة، واستقرأ عناصر متناقضة، من خلال انتقاده لماركسية القرن العشرين، وبخاصة الدوغمائية الستالينية والمادية الاقتصادية المبتذلة، والجبرية الميكانيكية، والمواقف العدمية من الفرد وطاقاته الذاتية والتصلب الفلسفي، والحزبية العقيمة، والتقنين المدرسي لمبادئ الديالكتيك والعزلة الذاتية عن الأفكار المخالفة، ليعترف أنه قد أسهم في ربط الستالينية بالديكارتية وبكل المناهج الوضعية الغربية، وبأنه قرّب بين الماركسية والدين، واتجاهات العصر، لإثراء الماركسية بالتقاليد والمكتسبات الإغريقية الروحانية، والإيمانية التوحيدية، ودعا إلى التجاوز الخلاق بديلاً للنظام، لإعادة تسليط الضوء على اللحظة الفعالة في نظرية المعرفة عوضاً عن اللحظة

التأملية، ولتأكيد صعوبة التكامل بين الفكر المادي الديالكتيكي، وبين الوجودية بمفهومها اللازمني عن الحرية، وصورتها الأخلاقية، كما اعترف بإعاقة الكوجيتو الديكارتي الفردي المنعزل عن الاتصال بالآخر ونشدانه المسؤولية. اختبار واحد من جملة هذه الاختبارات، سبب له الصدام مع الغرب والصهيونية، وهو محاولته التحرر من عواقب النزعة الاستشراقية التي كانت سائدة في تلك الحقبة الزمنية، ليأخذ الإسلام من خلال هذه المحاولة إلى سجال أوروبي حول المحرقة، سجال سبب له المثول أمام المحاكم، ليحاكم ويغرم مالياً.

من الطبيعي للوهلة الأولى أن تبدو هذه التقلبات في اختيارات غارودي على أنها مؤشر في التغيير الفكري للرجل، لكنه وبحسب حوار تلفزيوني معه يرفض ذلك، إذ يقول "من العجب أن نطالب رجلاً من الرجال المفكرين، أن يكون ثابتاً في عالم هو نفسه متحول، وغير ثابت، "أنا لم أتغير"، اخترت عندما كنت في العشرين طريقاً هو طريق حوار الحضارات ضد الطائفية، وضد تقسيم العالم، ودخلت في الحزب الشيوعي الفرنسي، الذي كان قوة تقدمية في مقاومة الهتلرية، وكنت مسيحياً عندما اعتقدت أن هناك وحدة بين المؤمنين بالأديان السماوية كافة، واليوم أنا مخلص لأفكاري وللمبادئ والمثل التي آمنت بها، ولم أغير موقفي ولا مبادئي وسأظل كذلك إلى مماتي". حقيقة الأمر أن الرجل كان صادقاً فيما قاله، لأن ما عرف عنه هو أنه بقي ملتزماً بقيم العدالة الاجتماعية، وعلى عدائه للإمبريالية والرأسمالية، وبالذات لأمريكا.

حاول غارودي في كتابه (محاكمة الصهيونية) كشف الأقنعة عن طريقة التفكير الصهيوني وأسلوبيته، بدءاً من الأسفار وعبوراً إلى مراحل التاريخ، منذ وجود هذه الحركة حتى اللحظة المعاصرة، والكتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء تبحث في الصهيونية ضد اليهودية، وبالتناقض الصهيوني والسياسة الإسرائيلية، وأشكال الحروب، مختتماً بمن الجاني؟. وهو في هذا الكتاب يوضح حقيقة الصهيونية في توظيفها اليهودية بشكل دموي، كما يسلط الضوء على خططها الإستراتيجية، لتقسيم الوطن العربي، بدءاً من تقسيم مصر إلى دويلات منفصلة جغرافياً، وبمجرد تفكيك أوصال مصر برأيه، ستفكك البلدان العربية، مثل ليبيا والسودان، وغيرها من البلدان العربية الأخرى. ويعد تجزئة لبنان إلى خمس دويلات، بمثابة نموذج لتجزئة الوطن العربي، كما يعد تقسيم كل من العراق وسورية، إلى مناطق منفصلة على أساس عرقي أو ديني، هدفاً صهيونياً، والخطوة الأولى في تحقيق هذا الهدف هو تحطيم قدرة البلدين العسكرية. ويشير (عادل المعلم) في مقدمته لهذا الكتاب "إلى أن غارودي يرغب ويطالب بمحاكمة صهيونية إسرائيل ونازيتها، وعنصريتها وسياستها التي تهدد العالم، ولا ينسى غارودي في هذا الكتاب أن يلقي الضوء على مخاطر التفسير المتطرف للكتاب المقدس، وعلى تحوير الأساطير التاريخية ليستنتج أن الصهيونية أهم مشكلة يواجهها العالم، وأن إسرائيل ستكون المفجر لحرب عالمية ثالثة، وأنها تريد امتلاك الأراضي التي ذكرتها التوراة من النيل إلى الفرات. ولما كانت الصهيونية العلمانية تتخذ من الدين ذريعة لجرائمها بحسب انضمامها للقانون العام للتعصب فإنها ستستخدم الدين لتبرير

سياساتها، وسواء أكان هذا التبرير عن طريق الدين، أم كان عن طريق العلمانية، سيبقى أساساً لكل الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ويستشهد غارودي في قول (الحاخام موشيه منوحين) والد الموسيقار منوحين من كتابه (انحطاط اليهودية) "تشعر الشعوب اليوم بالاشمئزاز من فكرة العرق السامي، والشعوب المختارة، لسبب بسيط وهو أن الصهيونية تعتبر الشعوب قطعاناً مسخرة لأجلها، وهذا ما ستفعله مع كل من تنتهي مصالحها معه، أنها الآن تسخر العديد من الشعوب الغربية والأمريكية، حتى يأتي دورها في التصفية والتطهير، عند ذلك تتبع الصهيونية مثل قطيع مساق لا يعي ماذا حدث ولما حدث".

هل يعي الشعب العربي هذا الخطر الصهيوني قبل فوات الأوان، أم أنه سيمضي كقطيع مساق على هذه الحالة من التبعية التي لازمته منذ مؤتمر بال في سويسرا وحتى يومنا هذا. ما الذي يتوقعه الحكام العرب من الصهيونية أكان ذلك بمساندتها أم بالسير خلف نفاقها وأكاذيبها؟ كيف يصدقون قيام سلام معها؟ متى سينتبهون إلى أن قوتهم في وحدتهم؟

استنكر غارودي ما شاهده من المذابح المروعة التي قام بها الجيش الإسرائيلي بواسطة المليشيات المحلية لمخيم صبرا وشاتيلا في لبنان، لينشر وثائق هذه المذابح في ثلاثة صحف فرنسية، موجهاً الاتهام إلى الجيش الإسرائيلي أنه يقوم (بهلوكوست) ضد الشعب الفلسطيني الأعزل. والهولوكوست يعني القربان المقدس بمعنى أن الشعب اليهودي شعب مقدس، قدم كقربان لتعيش شعوب العالم بسلام، وبالتالي لا بدّ من إيجاد وطن له مقابل هذه التضحية، ومكافأته بتقديم الدعم والتعويض، مع تبرير المذابح التي يقوم بها ضد الشعب الفلسطيني، ليحل محله حتى لا يتعرض للإبادة.

بعد كتاباته هذه، اتهمته آلة الإعلام الصهيونية بأنه ضد السامية، لكن الرجل لم يستسلم رغم الدعاوي القضائية التي حركت ضده، وبقي يقاوم الافتراءات الصهيونية، حتى وفاته في حزيران الماضي وهو الشهر الذي ولد فيه. ولأنه فند أكاذيب الصهيونية، واجه سخط اليهود، واعتبروه عدوهم الأول، ليدبروا له المكائد حتى عندما انتقل إلى جوار ربه، لم تكتب عنه الصحف الفرنسية، بأنه مفكر أو صاحب رأي، أو أديب، بل كل ما قالته عنه "مات الرجل الذي كان ينكر المحرقة".

لم ينصف الإعلام العربي غارودي، ولم يعرف العرب قدرات هذا المبدع وإمكانياته كما يجب أن يكون، ولم يقدر كما يستحق، ومع ذلك فقد وجد من كتب عن فكره، ونضاله ضد الحركة الصهيونية، كما وجد من نظر إلى أهمية مؤلفاته وأطروحاته التي أثرى بها الثقافة العربيةوالإنسانية.

كتب عنه الدكتور جابر عصفور: أنه حمل لواء الثورة على الواقعية الاشتراكية، لما انتهت إليه من جمود، وعن نظرية الانعكاس في حدودها الضيقة، ليتسع أفق النظرية الأدبية الماركسية، وتتحرر من سجونها التقليدية، وتتفتح آفاقها لتقبل أمثال (كافكا) في الأدب، و(بيكاسو) في الرسم، (واسترانفسكي) في الموسيقا، و(أراغون) في الشعر، وأضاف الدكتور عصفور معلقاً على كتابه واقعية بلا ضفاف "عرفت غارودي ثائراً على ضيق الأفق التقليدي للنقد الأدبي، وتأثرت بتحليله البارع، للنماذج الأدبية التي درسها

بوصفها نموذجاً للواقعية التي أصبحت بلا ضفاف متحولة من واقعية انعكاس الواقع إلى واقعية الموازاة الرمزية". ويضيف عصفور أن من يعرف سطوة المؤسسات الصهيونية على الأوضاع الفكرية في فرنسا، لن يستغرب عاصفة الهجوم التي انهالت عليه وهو ينطق بالمسكوت عنه، من التحليل الموضوعي العادل والحرب لأساطير محارق اليهود في ألمانيا النازية.

أما الروائي واسيني الأعرج فقد أكد عمق الفعل الثقافي عند غارودي عندما اختار غارودي، عندما اختار القطيعة المعرفية مع اليسار الفرنسي، الذي ترهل ليصبح تحت رحمة الصهيونية. كما أكد بعده عن الصمت والتواطؤات التي تحدث، عندما يتعلق الأمر بالقضية الفلسطينية، وهو يشير إلى المبدأ الصهيوني القائم على القول: "من ليس مع الصهيونية فهو ضدها". ولا ينسى أن يكشف عن محاولات الصهيونية خلق مناخ إرهابي لكل من له رأيه الخاص بالقضايا المحيطة بفلسطين، جاعلة من معاداة السامية سيف ديموقليس تهدد به متى يحلو لها.

وفي هذا الإطار يأتي رأي الدكتور عبد السلام المسدي: "إن روجيه غارودي هو المفكر النقي الحر الملتزم بمرجعيات قائمة على الحق والعدل والفضيلة، يطوعها خدمة لقضاياه النضالية المتنوعة، ويضيف مطالباً العرب، في أن يتخذوا من إنجازات غارودي الفكرية، شاهداً على سمو الحوار الإنساني الهادف، من حيث هو السبيل العادل إلى ما تسميه الأمم المتحدة التنوع البشري الخلاق". الحوار الذي يقضي أن يعي كل إنسان ما هو ناقص في عقيدته، وأنه بحاجة إلى الآخر، لملئ الفجوات والفراغ في ذاته، إنه الشرط في كل تجاوز للذات، والرغبة في الاكتمال الذي هو روح كل عقيدة حية، تبحث عن الحقيقة وهي تمضي في طريقها إلى الأمام دون عائق قادر على إيقافها.

أما الروائي الدكتور محمد برادي: فكان له موقف آخر، ونظرة مختلفة فيما يتعلق بشخصية غارودي، والحكم على مواقفه الفكرية التي يصعب تقويمها من وجهة نظره، لأنها شديدة التقلبات والتناقض، ولأن مساره لا يخلو من التباس يدفع إلى الشك في نواياه وصدقيته، ودليل البرادي على ذلك اعتراف غارودي "بأن اعتناقه للإسلام لا يعني تخليه عن الماركسية، وأنه قد انتقل من منتقد للصهيونية إلى ناكر لحصول المحرقة اليهودية على يد هتلر والنازية، هذا بالإضافة إلى قبوله جائزة القذافي".

ويأتي رأي الدكتور نجم عبد الله كاظم، ومضمونه: أن ما يحسب لغارودي مرونته وموضوعيته، وعدم تطرفه، وهي مواصفات قادته إلى تبني الحوار، الذي يتمثل في نضاله، بوصفه مفكراً ومستشرقاً غربياً، ومسلماً مناهضاً للصهيونية، وداعماً للإسلام.

لقد ناضل غارودي من أجل معرفة الحقيقة، وأحب الفقراء، وقبل القهر والعذاب والتشرد، والنفي، والاضطهاد، طرد من الحزب الشيوعي لأنه قال عن الاتحاد السوفييتي ليس اشتراكياً، ورأى في اليهودية أنها النقيض لنبوتها، ولم يقبل بسطوة الكنيسة الرومانية، متهماً إياها بعدم الوفاء للسيد المسيح، ورفض النزعة الإسلامية لأنها تخون الإسلام، وقال الكثير عن نفسه وعن الآخرين، ويبقى من أجمل ما كتب في روايته (من أكون في اعتقادكم) حول الجيل الضائع

بعد الحرب العالمية الثانية، قوله: "إن بطلي الرئيسي ينتمي إلى جيل يبهرني، الجيل الذي ولد في منتصف القرن تماماً، وقد بلغ الثامنة عشرة سنة 1968، وسيبلغ الخمسين سنة 2000، عرف المخدرات، واشترك في العصابات، وسلك طريق كاتماندو، وعانى أحلام تشي غيفارا، وقلق العصر النووي".

ذلك هو روجيه غارودي، المفكر والفيلسوف، الذي ساهم في كشف التزوير الصهيوني للتاريخ، وفضح التأويلات الصهيونية الباطلة لكلام الله، ورفض التطرف والإرهاب، ليس لأنه مرفوض في الشريعة الإسلامية فقط، وإنما في كل الشرائع الدينية والإنسانية.

المصادر والمراجع:

1 ـ روجيه غارودي: النظرية المادية في المعرفة، تعريب إبراهيم قريط، دمشق، دار دمشق، بلا تاريخ.

ـ الإسهام التاريخي للحضارة العربية الإسلامية، الجزائر، 1946.

ـ الإسلام الحي، دار الكتاب، الجزائر، 1986.

ـ الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ترجمة حافظ الجمالي، صياح الجهيم، دار عطية للنشر، لبنان، ط2، 1996.

ـ الإسلام، ترجمة وجيه أسعد، دار عطية للنشر، بيروت، 1996.

ـ نحو حرب أهلية، ترجمة صياح الجهيم، دار عطية للنشر، بيروت، 1996.

ـ محاكمة الصهيونية ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ طبعة ثانية ـ 1999.

2 ـ أمينة عاوي، وعبد العزيز شرف، روجيه غارودي والإسلام، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1984.

3 ـ ملف روجيه غارودي ـ دبي الثقافية ـ العدد 87 آب 2012.

ـ أحمد سلامة ـ روجيه غارودي ـ مات مدافعاً عن الإسلام وفلسطين.

ـ غالية خوجة ـ غارودي منولوج ثقافي وديالوج حضاري.

ـ فابيولا بدوي ـ روحيه غارودي ـ بقي الإسلام قناعته الوحيدة الراسخة.

ـ محمد غربيس ـ المبدعون العرب يدعون إلى قراءة تجربته ومنجزه الإبداعي.

4 ـ مجلة العربي:/ روجيه غارودي ـ رحلة التحولات الكبرى ـ العدد 4128 ـ تموز 2012.

❑❑

في الذكـرى الخامسة لـرحيل ياسين فرجاني

(1925– 2007)

❑ د. راتب سكر *



إذا كانــت أخــبار الــساندريلا الجمــيلة والـسندباد المغامـر والـشاطر حسن وسـواهم قـد نـسجت الخيـوط الملـونة لطفـولة الكـثيرين مـن أبـناء الـناس في الدنـيا، فـإن أخـبار الـوحدة الـسورية – المـصرية، وقـيام الجمهـورية العـربية المتحدة، وما تلا ذلك من أحوال ذات طوابع درامية توجها الانفصال، قد حفرت في مكونات الوجدان ونبض الروح لطفولتي وطفولة كثيرين من أترابي صورا يتداخل فـيها الفـرح المـصاحب بالأهـازيج والهـتافات تـارة، والحـزن المـصاحب بالدموع، بل بالإجهاش بالبكاء والنحيب تارة أخرى. وقد ظل اسم ياسين فرجانـي سنوات طـويلة يرسم في تلك الصور خطوطا طليقة، منحت تلك الطفولة قدرة وثابة على تشكيل الرؤى والحب والصداقات.

صـور ذلك الإنسان الحميم: ضابطا وحدويا، ومحافظـا لحمـاة، وشـاعرا، وصديقا، ظلت ترفد الحـوارات بألـق خـاص، مـولدة الـرغبة في سمـاع المزيد من أخباره الـصغيرة والـكبيرة، ففـي كـل منها أمثولة ذات دلالة، وعبرة ذات مرمى بعيد.

ولـد ياسـين فرجانـي في عـام 1925، بمدينـة تدمـر الـتي تلقــى فيهـا تعليمه الابتدائي والمتوسط قـبل أن يـتم دراسـته الـثانوية في مدرسـة التجهيـز الأولى جـودت الهاشمـي بدمـشق، ويلـتحق بالـكلية العسـكرية في حمـص سنة 1946، ويتخـرج فيها سـنة 1948 بـدورة الـشهيد مأمـون البـيطار. كـان العقيد فوزي سلو مديراً للكلية العسكرية و آمر الـدورة الـرئيس (النقيب) عـدنان المالـكي، وهـذه الــدورة الأولى الــتي تتخــرج بعــد الاســتقلال، تم تقـديم مـوعد تخـرجها اسـتثنائياً قبل موعده المقرر بسبب نشوب حرب 1948.

---

* عـضو المكـتب التنفـيذي في اتحاد الكتاب العرب، رئيس تحرير مجلة التراث العربي.

في هـذا الجـو المحمـوم بالمـشاعر الوطنـية والقومية، راحت شخصيته تنصهر وتتكون من جديد، متجاوبة مع أحداث جسام، ومتفاعلة مع شخصيات مشهود لها في تاريخنا الحديث، فتنقل بين مواقع قيادة عدد من الوحدات العسكرية في سـلاح المـدرعات، عـرفت شخـصيته الحازمـة متداخلة مع شخصية الشاعر الذي ينعم مرؤوسوه بطـريقة إلقائـه قـصائده المميـزة، وقـد شـاءت المـصادفات الجمـيلة أن يكـون مـن أولـئك المرؤوسـين واحـد مـن أقـرب الأصـدقاء الـذين رافقتهم على دروب الحياة، هـو الطبيب المعروف د.مروان الإمام الذي كان حفظ في مرحلة خدمته العلم من قصائده باقة جميلة، لطالما أضفى إلقاؤه لها على ملتقياتنا طوابع وجدانية آسرة.

شـغل منـصب مديـر لمكـتب المعلـومات العسكرية، ومدير تحرير مجلة (الجندي)، ودرس في فرنـسا ضـابطاً في سـلاح المـدرعات، واتبع دورة أركـان في دمشق. أبدى نشاطاً فـاعلاً أهّله لأن يكون واحدا من ثلاثة عشر ضابطا، تأسس بهم مجلس القيادة العسكرية عام 1957، الذي برز العمل في سبيل الوحدة مع مصر، غاية مـن غاياتـه الأساسـية، فـسافر أعـضاؤه، باسـم الـوفـد العـسكري إلى القـاهـرة في 13 -1 - 1958. كـان الفرجانـي مـن أكثـرهم حماسـة لتحقـيق تلـك الغايـة، ففاجـأ الجمـيع بفكـرة الـوحدة الفـورية، في أثنـاء محادثـات الـوحدة بـين سـورية ومـصر، وأعلـن بعـدها قـيام الجمهـورية العربية المتحـدة. في أيام تلك المباحثات، علم عبد الناصر أن ياسين فرجاني شاعر، فطلب منه أن يـسمعه بعـض شـعره، فأسمعـه، وظلـت هـذه اللحظـات تـبعث في أحاديـثه نبـضا خاصـا مـن التعبير عن الفرح وألق الشعر وقصائده في نفسه.

ضـمن تـوجهات دولـة الـوحدة لتعـيين شخـصيات عـروبية بـارزة لمهمـات محافظـي المحافظات، نقل في ظل راية الجمهورية العربية المتحدة الوليدة إلى وزارة الداخلية برتبة عميد، وعـين محافظـا لحمـاة، وعـين زمـيله وصـديقه محمد رام حمداني محافظا لحمص، كما عين عبد الحليم قدور (الشخصية المعروفة في قارة والقلمون) محافظا للاذقية...

كنا في مرحلة الدراسة الثانوية عندما كان زميلنا المحبوب مرهف عصاية (1953 -1994)، الـذي غـدا واحـدا مـن أجمـل أصـدقاء العمـر، يحدثنا مقلدا وممثلا، عن زيارة ياسين فرجاني إلى دارهم، بعد أن أصبح محافظ حماة في أيام الوحدة، فقد وقفت سيارة المحافظة أمام الدار في حي الباشورة القديم، وترجل المحافظ يبحث عن الأستاذ خالد عصاية (1916 - 1974) - أحد الوجوه التربوية في تلك الأيام -، وزاره بمودة يذكّره بتتلمذه له في الصف الرابع الابتدائي عندما كان معلماً معيناً في مدارس تدمر، مبديا مـشاعر العـرفان والـولاء اللائقـين بـرجل مـثله حـريص على ألـق الـشاعر في نفسه الـوثابة على دروب الحق والخير والجمال، مما أثر في المعلم القـديم وأسـرته تـأثيراً عمـيقاً، استمر يـولد في الأحاديـث فيضاً من المشاعر(1)، والعبر، وهـذه الحادثة من يوميات حياته في حماة محافظاً تعبر عن جانب مهم من طبيعة علاقاته الاجتماعية في تلك المرحلة، التي يفتح الحوار حولها بين أصدقاء دراسة المرحلة الثانوية في مطلع السبعينيات أبوابا لشهادات لا تنتهي، فيقول موريس سنكري(2): " ياسين فرجاني شخص عرفته مذ كنت طفلا في السابعة ... كان يتردد وهو محافظ ... لزيارة صديق له يسكن في شارع ابن رشد فوق محلنا، هـو عـبد الملـك عـثمان(3) ... يـتوقفان مـع أهـل

الشارع ويتبادلان معهم أطراف الحديث بعفوية لافتة ... لم أعرفه شاعرا الا في سنوات الشباب ... لقد ذهبت عن ذاكرتي المناسبة التي وضعوا فيها حارسا على باب ذلك منزل، أعتقد أنها أيام الانفصال ... فقد علمت فيما بعد أن المحافظ صديق جارنا عبد الملك نقل من حماة، ووضع قيد الإقامة الجبرية".

لم تشغله علاقاته الوجدانية اليومية، عن القضايا الكبرى والنهوض العام بالمحافظة، متابعا بدأب واجتهاد تفاصيل الحياة اليومية للناس، ومستقبلا شخصيات دينية وثقافية وسياسية، سورية وعربية وعالمية كبيرة، ففي محفظة صوره التذكارية يظهر مرحبا في حماة ببطريرك أنطاكية وسائر المشرق لـ الروم الأرثوذوكس ثيودوسيوس أبو رجيلي، وأكرم الحوراني، وعبد الحميد السراج، وعبد الحكيم عامر، وزكريا محيي الدين، وحسين الشافعي، وثروت عكاشة، وغيرهم... فضلا عن صوره المميزة مع الرئيس عبد الناصر، يستقبله في مطار حماة، أو يقف قربه على منصة السرايا وهو يلقي كلمة في المحتشدين بساحة العاصي، أو يلقي بين يديه إحدى قصائده الفياضة بحبه له، وإيمانه برسالته لنهضة الأمة.

كان الرئيس جمال عبد الناصر الذي زار حماة ثلاث مرات، واحدة منها صحبه فيها الرئيس اليوغوسلافي المعروف جوزيف بروز تيتو، يبادل الضابط الشاعر الذي غدا محافظا مشاعر المحبة والتقدير، فزاره في منزله غير مرة، ساكنا في إقامته ومبيته إلى مودته ومودة أولاده ورفيقة دربه التي ربطتها مع صديقتها إحسان بيات الدروبي بالسيدة تحية عبد الناصر علاقات حميمة خاصة.

استمر عبد الناصر يكن لصديقه الشاعر المحبوب، محافظ حماة، مشاعر الثقة والود والتقدير، فمنحه ميدالية تذكارية بمناسبة وضع حجر الأساس لمشروع السد العالي. وميدالية تذكارية بمناسبة بدء العمل بالخط الحديدي بين حلب و اللاذقية. وميدالية تذكارية بمناسبة افتتاح سد الرستن في الإقليم الشمالي.

صارت الأحاديث والصور المرتبطة بهذه الذكريات القيمة من موضوعات حواراتنا بعد أن جمعتنا أواصر الصداقة على دروب الفكر والأدب والحياة، منذ منتصف التسعينيات، ومست بأشعتها معرفتي لرفيقة دربه وبناته: المهندسة رزان، والمدرسة بيان، وطبيبة الأسنان ميسون، التي كانت في الثالثة من عمرها، عندما رددت أمام الرئيس عبد الناصر وهو ضيف في بيتهم في حماة، أبياتا من شعر أبيها، يقول فيها: "يا جمالنا عنك لن نحيد\ لم نكن طغاة، لم نكن عبيد"، فربت الرئيس على رأسها، وقال لها: "حتكوني شاعرة، زي أبوك"... هذه التفاصيل الصغيرة، كانت من مصادر نماء أفق علاقات أدبية وإنسانية جمعتني باسمه الذي تحول يوما بعد يوم إلى رمز من رموز القيم الفكرية والوجدانية التي أثرت في حياتي تأثيرا حاسما.

شهدت حماة في عهده نشاطات كثيرة، من أبرزها حفره للبئر الارتوازي الذي اشتهرت مياهه في تلك الأيام بقدرتها على شفاء كثير من الأمراض، مما جعل حماة قبلة لزائرين كثيرين يقصدونها للسياحة والزيارة والاستشفاء، وكان من أولئك الزائرين شخصيات سياسية وأدبية واجتماعية عربية معروفة، وهو يتابع هذه الظاهرة وغيرها بجهود شخصية دؤوبة، أسهمت في تعزيز مكانة شخصيته المحبوبة في قلوب

الجميع، وفي إقدام بلدية حماة على منحه شهادة تقدير ولقب "مواطن شرف".

كثيرون من أساتذة أبناء جيلي، الذين عملوا بإشرافه ذات يوم، وعرفوه عن قرب، مثل: فردوس علواني، وعبد الباري الحافظ، وبهيج شمة، وغيرهم، ممن ربطتني بهم أواصر التتلمذ والمودة والصداقة، كانوا يرفدون نشأتي ونشأة كثيرين من أقراني، بروافد من سيرته العطرة، مدركين ضرورة نقل جمرات القيم وفرسانها، من جيل إلى جيل. كان آخر عهدهم به في حماة، صباح 28 - 9 -1961، وهو في عنفوان السادسة والثلاثين من عمره، وكبرياء الشعر والعمل الوطني والقومي، عندما طوقت دبابات الانفصال مبنى المحافظة، وحالت دون وصولهم إليه في داخلها، التقى فردوس علواني(4) في زاوية الساحة المطلة على المكان، الأديب قدري العمر، مدير المركز الثقافي العربي في ذلك العهد، فتعانقا باكيين (بل مجهشين بالبكاء منتحبين) متأثرين بما يجري أمام نواظرهما، وهو في داخل المبنى يرفض إنزال علم الجمهورية العربية المتحدة عنه، حتى غلبه خصومه، بعد ثلاثة أيام، وأنزلوا علم الوحدة بالقوة، مبدلين به العلم القطري. كان يوم الانفصال من أسوأ أيام حياة ياسين فرجاني وأقساها، وأكثرها مراراً، كما كان يردد دائماً، مسربلا ساحات نفسي ووجداني بفيض من أسى، لن أبرأ من قسوته ما حييت... لقد ظل هذا الحدث يثير اهتمام جميع الذين عنوا بشعره وسيرته، فتوقف على دلالته د. عبد الإله نبهان في تقديمه لديوانه "ألوان" الذي أعده بعيد رحيله، قائلا: "عين الفرجاني محافظا لمدينة حماة، واستمر لها طول سنوات الوحدة. فلما حدث الانفصال بين سورية ومصر في أيلول 1961 ، رفض الفرجاني التعاون مع حكومة الانفصال، وتمسك بموقفه الوحدوي، واعتزل الوظيفة ولزم بيته، واستمر إيمانه بالوحدة العربية قويا لا يتزعزع حتى يومه هذا، لا يبغي بها بدلا ولا يقبل عنها حولا"(5).

بعد الانفصال، ترك العمل الإداري العام، وعاش في عزلة، لا يخفف من وطأة أحزانها ـ التي راحت تأكل أيامه ـ إلا اتصاله بجسور قصائده، هو الذي بدأ رحلته مع الشعر منذ الخمسينيات، معبرا عن مواقفه من أحداث الوطن العربي شعراً في الصحف والمجلات، فضلا عن التسجيلات الإذاعية والأناشيد الوطنية والموشحات في الإذاعة السورية.

ظل وفاؤه لمحبة الرئيس جمال عبد الناصر، عميقا في نفسه، يترجم إلى قصائد لاهبة، وعندما حل يوم رحيل عبد الناصر، داويا بأحزانه في 28\أيلول من عام 1970، سافر مع المسافرين من دمشق مشاركا في جنازته المؤلمة، وبقي في القاهرة إذ وجّه عبد المحسن أبو النور الأمين العام للاتحاد الاشتراكي العربي في مصر دعوة باسم السياسي السوري الناصري ياسين فرجاني لحضور أربعين الزعيم عبد الناصر. وبهذا الحدث التاريخي اكتملت دورة الحزن في حياته، متممة رغبته في اعتزال العمل السياسي، فعاش بقية ما له من عمر لقصائده التي علت فيها نبرة الخيبات والانكسارت.

في عام 1995 أصبحتُ عضوا في مجلس محافظة حماة، وأسهمت – في البناء الذي شغله مكتبه قبل نحو خمسة وثلاثين عاما، في تنظيم مهرجان أسامة بن منقذ، احتفاء بمرور تسعمئة عام على ولادته في قلعة شيزر التاريخية في ربوع العاصي، وفي غمرة الاستعداد لذلك، طلب محافظ حماة إدراج اسم الشاعر ياسين فرجاني

بين أسماء الأدباء المشاركين، مبينا أهمية وجوده في نشاط علمي وثقافي نوعي، تنظمه المحافظة التي خدم ربوعها سنوات جميلة من عمره وعمرها، وأحبها وأحبته فمنحته لقب مواطن شرف في يوم من أيام الجمهورية العربية المتحدة .. أيقظ ذكر الاسم كل ما في ساحات الروح من صور درجت ترتل أنغامها، منذ زمن بعيد، وسرعان ما اكتشفت أن ما تلهج به نفسي، يحاكي ما تلهج به نفوس كثيرين من المشتغلين في حقول الأدب والثقافة، تحلقوا حوله على ضفاف العاصي، فرحين بوجوده بينهم، مستذكرين قصصاً كثيرة من ماضيه البهج.

سرعان ما اكتشف أواصر المودة التي تشدني إليه، ونمت علاقاتنا الأدبية والإنسانية، وحواراتنا المعمقة، حول ذكرياته الشخصية، والوحدة والأحلام الكبيرة، كان حنيني إلى جزر الأحلام الوردية، يخجل رغبتي في مخالفته الرأي، ومعارضته مواقفه في هذه القضية أو تلك، لذلك بدا حوارنا شكلا من أشكال المونولوج الداخلي غالبا. نشرتُ دراسات حول شعره وحياته، وتشاركنا على بساط الصداقة والمحبة في غير نشاط شعري وثقافي، في حمص وحماة ودمشق، ودعوته (متعاونا مع زملائي في مجلس إدارة نادي الرابطة الفنية بحماة) في عيد الجلاء من عام 1997، إلى ندوة ثقافية نوعية، يشاركه فيها مجموعة من قدامى مجاهدي النضال الوطني في حماة ضد الاحتلال الفرنسي، فكان اللقاء عميق الأثر، لائقا بالمناسبة، ما تزال أصداؤه الطيبة ترن في ذاكرة كل من حضره.

في مرحلة مرضه الذي ألم به، في السنوات الأخيرة من عمره، كنت دائم التنسيق مع كثيرين، في الجامعة واتحاد الكتاب العرب، للاهتمام به والاطمئنان عليه. وقد شخصت أبصار الأصدقاء والمحبين إليه مدركة ما يقتضيه الوفاء للشعر والوطنية، فأقام المركز الثقافي العربي في تدمر، مساء الخميس2007/04/21، حفلا تكريميا، تم فيه إطلاق اسمه على قاعة مسرح المركز. وبعد أيام معدودات، رحل عن دنيانا في السادس من أيار 2007، فأقام له فرع اتحاد الكتاب العرب في حمص مساء الخميس 12 - 7 - 2007 احتفالا تأبينيا، اختارتني أسرته لإلقاء كلمة أصدقاء الفقيد في الحفل، وأنا برتبة تلميذ من تلامذته، فتسابقت مع المشاركين فيه إلى بيان مناقبه الراقية وجمال ألق روحه وخلقه وأدبه.

في شهور عامنا الجاري 2012 المثقلة بأنين أحداثها الجسام، وجدتني أطيل توقفي في الذكرى الخامسة لرحيله، ملتمسا في صوته البعيد رنة محبة ورجاء، ومسترجعا ما حضنته الذاكرة بحنان لائق من صوره: تلميذا وفيا، وعسكريا شجاعا، وسياسيا عروبيا من طراز خاص، وشاعرا تغنى بحماة وعاصيها وتدمر وباديتها غناء عاشق، وإنسانا مجبولا من حب وشوق ووفاء... أستعيد تلك الصور متأملا في دروس الماضي وعبره، فأجد اللحظة مسكونة بالمودات والأمل، تفتح الأوراق لدراسات في أدبه الجميل وسيرته العطرة.

أصدر مجموعاته الشعرية الخمس: "رفاق السلاح (1980)، واحة الزيتون، (1992) مواسم العطر(1993) كتب مقدمته د. عبد السلام العجيلي . إشراق الفجر (1998)، ألوان (2007)"

عندما تفرش قصائد الشاعر ياسين فرجاني بساتينها أمام ناظري قارئها تتشابك أغصان باسقة لتكون ألف جسر وجسر، لعل أجملها

دلالة في تسويغ الكتابة عنها ذلك القول، الذي احتضنته مقدمة الدكتور عبد السلام العجيلي لديوان الشاعر ياسين فرجاني "مواسم العطر" الصادر ضمن منشورات دار مجلة الثقافة في دمشق، ويرى أن "شاعرنا منتم إلى العروبة بالتكوين و بالنشأة مثل انتمائه أو قبل انتمائه إليها بمعاناة الحياة الواقعية ثم بالتطلعات و المطامح".

مما لاشك فيه أن اسمي صاحب المقدمة د. العجيلي، وصاحب الديوان الشاعر الفرجاني، من الأسماء الأثيرة لدى الوجدان، مما يشكل دعوة أنيقة إلى مأدبة الكلمات والمعاني، من اللائق بعد قبولها والعودة إلى منضدة الكتابة عنها أن توصف بأنها دعوة حميدة، فعلى أجنحة تسع وثلاثين ومئتي صفحة من القطع الكبير تسافر القصيدة في رحاب الطبيعة والوطن مازجة تكوين الشاعر وقارئ قصائده بطين الأرض التي يصعّر التاريخ خده في فلواتها ويتطاول الحاضر صادحاً بمآثرها متطلعاً بعينين عنيدتين إلى المستقبل .

إن هذا الغنى والتنوع في حياة الشاعر انعكس في شعره بلوحات فنية معبّرة لم تلغ جمال مرابع الطفولة ودلالاتها النفسية من وجدانه، فخصّ مدينته (تدمر) بديوان شعري كامل صدر بعنوان "واحة الزيتون" ضمن منشورات دار المعارف في حمص. إن الشاعر الذي حمل نبض طفولته إلى كل مكان عربي سيجه بالقصائد يعود في هذا الديوان والهوى العربي يملأ نفسه إلى مغاني الطفولة. يقول في قصيدته " حبيبتي تدمر " :

" هذه تدمر من خلف الربا

تتجلى فتنة للناظر

بادرتني بسؤال عاتب

عدت للقلب إذن يا هاجري

كيف أنساك وفي جفن المنى

زهو أيام الشباب الباكر"

يعود الشاعر إلى بلدته الأولى عودة فارس محمّل بأريج المواقف المشرفة في الحياة، وإذا كان الأدباء عادة يعودون إلى مرابعهم الأولى باحثين عن ذكريات ينسجون منها أربطة يضمدون بها جراحات أيامهم، فإن الشاعر في هذا الديوان يعود و بين برديه اختيال الظافرين وهذا ما يجعل يديه قادرتين على استنبات رمل الصحراء وروداً ورياحين يحمل النسيم أريجها إلى مسافات بعيدة .

تبعث الأمكنة في قصائد الشاعر صوراً للمستقبل الذي يشعل مصابيحه من شعلة الماضي الشاهد على علاقته الوجدانية بتلك الأمكنة، مما يضفي على قصيدته "رحلة في النيل"(6)، على سبيل المثال، تشوقاً إلى قادم فياض بقيمه و مثله، لا يقتصر بعده الغنائي على الإعجاب بماض تولى، والأسف على أنغامه.

هذه العلاقة بـ (تدمر) مدينة الطفولة، أو بـ (النيل) الذي رآه مغزل الأحلام العربية يوم زاره، تفتح على عناصر الطبيعة العذراء أبوابها الواسعة في قصيدته "مدينة حماة"(7)، فيمزج ريشته بألوانها معمقاً التداخل بين ثلاثية: الذات والطبيعة و المجتمع، يقول :

" هذي حماة على الزمان تظل زاهية الإهاب

أحببتها حب الغريب يعود من بعد اغتراب

وجعلت من أدواحها كوبي ورياها شرابي

و لكم شجت ناعورة بحنينها دنيا ربابي

تبكي على أحبابها وجداً فيذكي الوجد ما بي
ولهى .. تبيت تنوح في شوق إليهم وانتحاب
.. .. ..
فكأنها و كأنني خلان ذابا في عتاب "

في ديوان الشاعر ياسين فرجاني "مواسم عطرة"، باقة من القصائد، تزين أبياتها بأسماء أمكنة أثيرة لديه، منها ما زاره أو عاش في ربوعه مثل تدمر وحماة والقاهرة، ومنها ما ارتبط في وجدانه بأخبار مقاومة الأعداء مثل السويس والجزائر واللواء السليب، وهذا التنوع في الأمكنة وعلاقاتها الاجتماعية يؤثر في فكر القصائد وصورها الفنية، فتغلب على صور الأمكنة التي عاش فيها الشاعر مرحلة من مراحل عمره، ألوان الطبيعة المتناغمة مع الذكريات و انفعالات الوجدان الذاتي، كما هو الحال في قصيدته "مدينة حماة" — هو الذي عاش في ربوع العاصي محافظاً سنوات جميلة -. أما الأمكنة التي ارتبطت في وعيه الفكري والسياسي بصراع العرب مع أعدائهم في سبيل عزتهم و كرامتهم، فتولد المعاني المرتبطة بالوجدان العربي الجمعي وتوثبه السياسي الحالم بتغيير طبيعة "القفر الموات" إلى خصب واعد، و بذلك تأخذ صور الطبيعة ثنائية: الواقع المقفر والقادم المخصب، مقدمة لثنائية: العربي المقاوم و عدوه المستعمر الطاغي، وهو ما تعبر عنه قصيدة الشاعر "تأميم قناة السويس"(8) التي يقول فيها:

" من خليج العرب حتى شط بحر الظلمات
هزنا صوت عشقناه أبيّ النبرات
ساحر أورق بالآمال في القفر الموات
والتقينا أمة جبارة عند القناة "

ياسين فرجاني في مجموعاته الشعرية، شاهد على أمكنة عربية فياضة المعاني والصور، خبرها أكثر من نصف قرن من زماننا، و سجل نبض أحلامها في قصائده شاعراً وشاهداً، ستظل شهادته وثيقة ذات دلالة من وثائق الخطاب الكفاحي العربي في مرحلة من مراحل عناده الظافر على تحديات عصفت بأمكنته وأحلامه، و ما تزال أخطارها محدقة بخضرة تلك الأمكنة و نضارة تلك الأحلام.

مر على رحيله عن دنيانا الفانية خمس سنوات عاصفة بأحداثها ومتغيراتها، يطل وجهه الوديع من خلف غيومها، فتمسح اليد الصغيرة عن الجبين خطوط تباعد الرؤى والآراء المختلفة حول تاريخ الوحدة والانفصال وغيرهما، وترتسم في الأفق كلمات سامي شرف مدير مكتب الرئيس عبد الناصر فيه: "كان من أفاضل الثوار العرب الأحرار وكان موضع تقدير وحب واحترام من الرئيس جمال عبد الناصر ومنا جميعاً. كان يتابع كل نشاطاته بالتقدير، لقد أدى كل ما كلف به من مهام بنقاء و شرف، و كان رجلاً محترماً عفيف النفس يعتز بكرامته و بعروبته).

الهوامش:

(1) المعلومات الشخصية مستقاة من صداقة حميمة مع الشاعر الفرجاني عمرها أكثر من عشر سنوات، وقصة الزيارة كان يرويها الصديق الخصيص المرحوم مرهف خالد عصاية .

(2) برز نشاطه فنانا تشكيليا منذ مرحلة الثانوي، وغدا بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة فيما بعد أحد أبرز الفنانين التشكيليين في حماة.

(3) كان عبد الملك عثمان شخصية عسكرية، ينتمي لعائلة معروفة بوطنيتها واهتماماتها الثقافية، غدا أخوه سهيل عثمان حتى رحيله عام 1986 أحد أهم أساتذتي في الحياة.

(4) صداقة حميمة بفردوس علواني منذ مطلع الثمانينيات، مما فتح أمام عيني نوافذ أطل منها على مرحلة الخمسينيات التي كان مؤثرا فيها. جمعتن علاقة

(5) فرجاني، ياسين، 2007 - ألوان، قصائد. تقديم د. عامر فاخوري، إعداد وتقديم د.عبد الإله نبهان، جامعة البعث، حمص، (160ص)، ص3.

(6) فرجاني، ياسين، 1992 — " مواسم العطر "، دار مجلة الثقافة، دمشق، (239 ص)، ص (215)

(7) المصدر نفسه، ص (213)

(8) المصدر نفسه، ص (99)

❑❑

قراءات نقدية..

رائحة القدس وتماهي الشكل والمضمون في وحدة الموضوع

❑ محمد غازي التدمري *

ـ 1 ـ

ينهض شغل القاص (محمود أحمد علي) في مجموعته القصصية (رائحة القدس) على تماهي وحدة القص المتقن في وحدة الموضوع، المعني بالقضية الفلسطينية، وما يعانيه أهلنا في الأرض المحتلة، فبدا الاهتمام واضحاً بالشغل على المضمون الواحد، حيث ضمت المجموعة ثماني عشر قصة، منها ست عشر كانت معنية بالقضية الفلسطينية، وأطفال الحجارة، وأما القصتان الأخريتان فقد كان لهما علاقة بالفساد الإداري، إلى جانب تصميم أميركا على غزو العراق، بالإضافة إلى ما يُشير إلى نقد واضح ومباشر لأداء الجامعة العربية، وموقفها مما يجرى على الساحتين الفلسطينية والعراقية. ونحن إن بدأنا بقراءة عنوانات القصص المعنية بالقضية الفلسطينية، نراها توالت على الشكل التالي :

(سؤال) و(هدية النجاح) و(من هو؟) و(لم يسقط الحجر) و(الرجم بالحجارة) و(انتفاضة) و(من يرسم لي الخارطة) و(أبو عمار مسجون) و(الأحجار تتكلم) و(لماذا؟) و(صبراً) و(ملك الغابة) و(رائحة القدس) و(مشاهد) ومن خلال تأمل العنوانات، فإن أول ما نلاحظه، انسجامها مع المضمون العام للقصص، فنجد :

1 ـ ثلاثة عنوانات تدور في فلك الحجارة، أسلحة الأطفال في انتفاضتهم.

2 ـ عنوانان يدوران حول ياسر عرفات.

3 ـ عنوان واحد حول معاناة الشعب الفلسطيني

4 ـ عنوان واحد له علاقة بالانتفاضة

---

* باحث من سورية.

5 ـ عنوان واحد يتناول رائحة القدس

حتى العنوانات الأخرى، ومن خلال قراءة مضموناتها نجد أن الحدث يصب في الموضوع نفسه، وهذا ما يمنحها مؤشراً يرسم خطة عمل القاص في المجموعة التي امتازت قصصها بقصر مسرودها وتكثيفه بشكل جعل أسلوبها يقترب من أسلوب القصة القصيرة جداً

ـ 2 ـ

● **في القصة الأولى** : (سؤال)صـ6 ـ 8 المهداة إلى الطفل الفلسطيني الشهير(محمد الدرة) يطرح القاص السؤال الصعب في فم الطفل الفلسطيني، وهو يسأل عن أبيه، الذي لا يعرف أين هو؟ هل هو حي، أم في رحاب السماء؟مع أن الأم تعرف جواب السؤال الذي يُشكل سر مأساتها أيضاً :

" بابا فين يا ماما . . . ؟!!

راح يردد جملته التي لم يعرف لسانه غيرها. . قبلته، ضممته إلى صدري. . ورحت أحكي له قصصاً خرافية – تصلح لسنه ــ لعله يتناسى سؤاله ولكنه ظل يردده مرة ومرات. . أهرب في ركن الحجرة. . يأتيني صوت بكائه، أسمعه يهمس في صمت :

ـ كل الولاد ليهم بابا . . وأنا ماليش بابا."

صـ6

ومع هذا، فإن الطفل لم يعد يردد سؤاله، لأنه اعتاد أن يرى أمه، تُطيل النظر في شاشة التلفاز، التي تعرض وجود ثوار الانتفاضة :

" يمسك حجرا، يتقدم الصفوف، يضرب النجمة السداسية والأنوف المعقوفة دون خوف أو فزع. . طفلي محمد لم يعد يردد سؤاله ولكنه اعتاد الجلوس معي لمشاهدة النشرة في اهتمام أحسست به يكبر يوما بعد يوم، وامتنع عن اللعب مع أطفال الحارة، وهجر كل الألعاب، وأصبحت لعبته الوحيدة جمع الأحجار. " صـ7

حتى كانت المفاجأة، حيث :

" ذات صباح استيقظت من نومي لم أجد طفلي بجواري. . قلبي يدق دقات سريعة متتالية – على غير العادة – انتفضت من نومي . . أسرعت للبحث عنه داخل حجرات البيت فلم أجده. . حتى الأحجار التي امتلأ بها البيت لم أجدها. " صـ8

ليبقى السؤال علامة استفهام كبيرة، تنطبع على شفاه أطفال فلسطين، الذين يسألون عن آبائهم وإخواتهم ولا يجدون جواباً، يأخذونه من أفواه من هم أكبر منهم وكأنهم يخشون الجواب، مع أنهم يعرفون سره .

● **في المستوى الأول**: يُقدم السارد جمال الدرة، وزوجته وهما يُحصيان مادخراه من مال لشراء هدية نجاح لابنهما (محمد)الذي يصر على أن يذهب مع والده لشراء الدراجة، حيث من حقه أن يختار لون دراجته الجديدة :

" ـ خذني معك يا أبي .

ـ لماذا . . . ؟

إنها دراجتي ومن حقي أن أختار لونها. . وحجمها. . فأنا الذي سوف أركبها وليس أنت ثم إنك يا أبي لا تعرف ركوب الدراجات .

نظر الأب إلى زوجته. . راحت ترجوه من خلف ابنها حتى يوافق على أن يأخذه معه، وافق الزوج. "صـ9

ويكشف السارد عن طبيعة الطفل (محمد)الذي يتزعم أطفالاً في مثل سنه، حتى إنهم يطلقون عليه اسم القائد :

" بل الأكثر من ذلك يعود كل ليلة وهو يتقافز سعيداً. . يتحدث إلى أمه وفي يده (النبلة) وقوله لها مثل الأبطال الأفذاذ :

(فقأت عين أحدهم اليوم) . " صـ10

ولاينس القاص بعض التفاصيل الصغيرة المتعلقة بثياب (محمد) الذي أصبح شاباً :

" انظر إلى محمد وإلى بنطاله لقد أصبح قصيرا عليه. . ابننا قد صار رجلاً. . ولك أن تفخر به وأنت تسير بجواره. . وضع الزوج يده فوق بطن زوجته وراح يقول في سخرية :

عندما نعود تكونين قد أنجبت . .

ضحك الثلاثة . "ص11

● **في المستوى الثاني**: وبعد أن يخرج محمد برفقة أبيه لشراء الدراجة، يقدم السارد وصفاً لما يجري في شوارع القدس :

" صوت طلقات النيران ترتفع في سماء القدس، عربات كثيرة مفخخة تملأ الطريق، مئات المحلات التجارية مغلقة، الدبابات الإسرائيلية تملأ السوق تسير في ميعاد دوريتها، عشرات الجنود الإسرائيليين يفرضون حظر التجول على مناطق كثيرة من البلدة، والبعض الآخر يمنع دخول مدينة القدس بدون الهوية، همس الأب في ضيق :

- إلى متى يا رب هذا الذل والهوان. . ؟! "ص11

يتحسس الطفل الحجر القابع في جيبه، ويتابع السير إلى جانب والده، حتى وصلا محل بائع الدراجات، انتقى محمد واحدة، دفع الأب ثمنها، قفز محمد فوق الدراجة وطلب من أبيه أن يركب خلفه، تبسم الأب وقال :

" أتستطيع حملي يا محمد ؟!

قال محمد في ثقة :

أتشك في أن ابنك أصبح رجلاً يعتمد عليه يا أبتي. . !"ص12

في تلك اللحظات يغلق صاحب المحل محله، يسأل :

" - ماذا حدث ؟

- فدائي فجر نفسه . .

وضع محمد يده فوق جيبه يتحسس الحصو القابع بجوار (النبلة). . رآه أبوه عرف مقصده، وضع يده فوق يد محمد يمنعه من فعلته. . قال في غضب :

- أبتي الأعداء يقتلون العشرات. . والمئات يتساقطون جرحى والجنود قد طوقوا المدينة. . والبقية الباقية من أهالي المدينة يهربون من طلقات النيران. . فماذا علينا أن نفعل. . ؟ "ص13

الصراخ يتصاعد من حولهما، يطلب من أبيه أن يختبئ وراءه، فثمة قناص غادر يراقبهما، جندي اسرائيلى لمح من فوق دبابته محمداً وأباه يقفان من دون خوف أغاظه الموقف " أخرج طلقة من بندقيته قاصدة الأب. . تصدى لها في شجاعة محمد الدرة. . دخلت جسده. . اخترقت قلبه. . لم يصرخ. . أو يسقط على الأرض. . احتضنه الأب. . فاجأته هو الآخر طلقة أصابت كتفه الأيسر. . أمسك محمد أباه حتى لا يسقط منه. . صراخ الأطفال والنساء يطبق على طلقات النيران الخارجة من فوهة بنادق الجنود الإسرائيليين. . قال محمد في تماسك شديد :

- اركب يا أبتي .

رد الأب والدموع تغسل خديه :

- كيف أركب والدماء المتساقطة منك تغسل المكان. . ؟!

- لا تبك يا أبتي ألم تقل لي أن الرجال لا يبكون. . ؟!"ص14

حمل محمد أباه على دراجته وانطلق وسط وابلٍ من النيران.

● **في المستوى الثالث**: يطمأن محمد المصاب على وصول أبيه الجريح إلى المنزل، في الوقت الذي كانت فيه قوته تتهاوى، يسقط فوق الدراجة، يلتقطه أبوه يضمه إلى صدره، قال محمد في شجاعة وتماسك :

"(أبتي ما عدت أريد الدراجةْ. . ما عادت لي فيها حاجةْ !!)(1)

ثم أردف :

لا تبك يا أبتي فالرجال لا يبكون . .

ـ رد الأب في حزن شديد :

ـ لن تموت يا محمد. . لن أدعك تبعد عني. . الدم ينزف بشدة "ص15

وبالفعل مات محمد الدرة إثر إصابته الخطيرة، وفى نفس اللحظة تلد زوجته :

" جفف الأب دموعه . . قال في شموخ وتماسك :

ـ ليكن اسمه محمداً. . فالدرة لن يموت. . لن يموت "

وهذا ما حدث بالفعل في الحقيقة ، فبعد موت محمد الدرة بسنوات أنجبت زوجته ولداً وأسمته محمداً، وكأن القاص كان على علم بأن الدرة لن يموت .

● في قصة (من هو. . ؟!) تأتي الإجابة :

قصة تنهض على أسلوب القص القصير جداً، الذي يُقدم الحدث حالة إدهاشية، قائمة على المفارقة المتصلة باللقطة المكثفة والمتعلقة بالسؤال الذي لا هدف منه سوى اللعب على عقول المشاهدين، لأن الجواب بديهي وإن لعب السارد على الاسم نفسه، ففككه إلى الاسم العامل: ياسر عرفات وكنيته عرفات، ولقبه بأبي عمار مشكلاً بذلك مفارقة ذهنية لمقاربة واقعية لها ماسٌ ما بفلسطين وشعبها ورئيسها، ولذلك نجحت القصة بسؤالها ومسرودها المكثف في الإشارة إلى رئيس دولة فلسطين .

❖ في قصة(لم يسقط الحجر)صـ19 ـ 22 تجسيد قوى لأنموذج قيادي صهيوني يشتري بيوت الفلسطينيين إما بالقوة أو بالإغراء المادي، أو بالتهديد والوعيد، غير عابئ بحقوق الشعب، فقدم السارد حكايته من خلال الغريب مرموز التجار الصهاينة الذي يُشكل أنموذجاً منهم :

" سمعت أبي يتحدث إلى جدي عن الرجل الغريب، تواريت بالقرب منهما دون أن يشعرا بي، ودون أن تراني أمي، ورحت أستمع لحديثهما لعلني أعرف منهما المزيد عنه وعن شخصيته. . قال أبي لجدي وهو يرتشف الشاي :

ـ حيعمل إيه بس الراجل ده بالبيوت اللي اشتراها دي كلها . .

رد جدي عليه وأصابعه تحك أسفل ذقنه :

ـ بيقولوا أنه اشترى نصف بيوت القرية. "

صـ19

ويصبح الغريب حديث أهالي القرية، ليضعنا القاص أمام شخصية الرجل السادية، فأطفال القرية وبعد أن يجمعوا علب السجائر الفارغة ويصنعون منها بيوتاً، فجأة يظهر شيء غريب حجب الشمس عن الأطفال، توقف الأطفال عن اللعب، وراحوا ينظرون إليه " شكله مخيف لم نر مثيلا له في القرية، ولا القرى المجاورة ، تراجعنا إلى الوراء خطوات، ازدادت ضربات قلوبنا، تبادلنا النظرات فيما بيننا، فتح فاه مبتسماً، الخوف ازداد بداخلنا، فمه يكاد أن يبتلعنا جميعاً دفعة واحدة ولا يظهر لنا أثر، صرخ واحد من بيننا :

ـ هوه . . هوه الرجل الغريب . .

يبدو أن الكلمة قد أغضبت الرجل، كشر عن أنيابه، رفع حاجبيه ، رفع قدمه اليمنى إلى أعلى وأنزلها فوق بيوتنا الورقية بغضب. . تهدم حلمنا. " صـ20

---

[1] - الشعر الذي بين الأقواس للشاعر (يحيى عبد الستار حسين)

يُهرع الأطفال خوفاً من غطرسته وعنفه، يجلسون جلسة الرجال، يناقشون ما فعله الغريب، فينهض بينهم حوار في غاية الأهمية: "قال عرفة أكبرنا سنا وأجرأنا قولا وفعلاً: نضربه بالحجارة في رأسه..

قال محمد في سعادة :

صح وما فيش أكتر من الحجارة عندنا بعد أن هدم كل البيوت اللي اشتراها..

صرخ السيد فرحاً :

أيوه وأني حضربه بالنبلة بتعتي(ويا رب)أخرم عينه"صـ21

بيته، ويتقدم عرفة ويضربه أولاً ثم تتوالى ضرباتهم بما يحملون من حجارة .

● **في المستوى الثالث من القصة** : يُنفذ الأطفال ما اتفقوا عليه، وتواروا خلف أحد البيوت، ينتظرون خروجه لم يمض وقت طويل حتى ظهر الرجل، وقبل أن يتوغل داخل شوارع القرية :

" اندفع بركان الغضب الساكن بداخل عرفه مصحوباً بصرخة غضب قوية سبقت رمي الحجر. . شعر به الرجل فأمسك به قبل أن يرميه بالحجر. . عرفه بين يديّ الرجل كالفأر، يتحرك بجسده في محاولة منه للهرب. . انتابنا الخوف والفزع من نظرات الرجل المتلاحقة، اندفعت الحجارة من بين أيدينا مصوبة نحوه " صـ21

ليضعنا القاص أمام المفاجأة التي تشكل الحامل الأساسي لمرموز الرجل بصفته وهيئته وأعماقه المجرمة فكل الحجارة التي يرمى بها، لم تفعل به شيئاً، بل على العكس كانت ترتد وتقع على الأرض، وهو يضحك بشدة هازئاً بالأطفال، وهو يزيد من قوة ضغط قدمه فوق رأس الطفل(عرفه)الذي يصرخ بشدة، وكلما ارتفع صراخ الطفل ازداد ضغط الغريب بقدمه على رأسه، الصراخات جذبت أهالي القرية

والقرى المجاورة، تجمعوا حول الغريب والطفل ، النسوة رحن يبكين ويرفعن أيديهن إلى السماء داعيات عليه.

أمام هذا الموقف لم يكن من الرجل الغريب صاحب الأطوار الغريبة إلا أن :

"أخرج من جيبه سلسلة طويلة معلق في أخرها نجمة سداسية ظل يلفها على أصابعه ثم يفردها وهو يقول في ثقة زائدة :

لو كان فيكم راجل ييجي يخلصه من يدي. . القادمون من كل فج عميق نظروا إلى بعضهم في صمت. . الرجل يزيد من قوة ضغط قدميه. . عرفه يصرخ من شدة الألم ، لكن الحجر مازال في يده لم يسقط " صـ22

القصة حُبلى بالإشارات الرمزية التي تُشير إلى الغريب الذي يُشكل أنموذجاً للصهاينة المستبدين الذين ضربوا القيم الإنسانية والأخلاقية بعرض الحائط، كما ترتفع إدانة صرخة واضحة لكل من يقف متفرجاً عاجزاً على أن يفعل شيئاً للشعب الفلسطيني المحتل والمحاصر برجال الظلم والاستبداد، كما نرى الإشارة الواضحة الدلالة للنجمة السداسية التي يحتمي خلفها الصهاينة المستبدون، وأما الحجر الذي لم يسقط من يد الطفل يشكل إشارة واسعة الطيف إلى أن الانتفاضة مستمرة .

هذا الحجر بقداسته، وفعله وفعاليته، يبدو مرة أخرى في قصة(الرجم بالحجارة) صـ23 ـ 24

يُقدم القاص بنية حكايته من خلال صراخ وبكاء يخترق أُذن النائم في أحضان الأحلام، يستيقظ تعباً مرهقاً مما دفعه لأن يتساءل إن كان ما سمعه مجرد حلم أو كابوس، إلا أن الصرخات تزداد من حوله، ينتفض من نومه فزعاً، يخطو نحو مصدر الصوت قرب (بوابة صلاح الدين) . .

" الأطفال يصرخون بشدة، يمسكون بتلابيب جلابيب أمهاتهم في حالة خوف وفزع، والآباء تصلبوا في مكانهم غير قادرين على

إسكات أطفالهم مما يرون، وجدي يستعين على الوقوف بعكازه في محاولة منه للصمود والتماسك يرفض بشدة أن يترك مكانه، جثث كثيرة. . كثيرة جداً متناثرة من حولنا لشباب المدينة وفي أيديهم ومن حواليهم حجارة. " صـ23

وبالمقابل يقدم القاص صوراً للجنود الحمقى، وهم يمسكون سيوفاً طويلة جداً صدئة من الأمام، راح الواحد تلو الآخر يُطفئ قرص الشمس في السماء، حتى سالت الدماء من وجنتيها .

أمام هذا التوصيف وحركة الشارع في بوابة فلسطين لم يكن أمام أطفال مريم سوى أن يستجيبوا لصرخات الشمس التي ترمز إلى القدس، مما حولهم إلى طيور :

"الأبابيل يمسكون بين أيديهم بحجارة من سجيل يرجمون بها الجنود أصحاب النجمات السداسية. . الشمس تغير لونها. . بريق ضوئها الساطع ينخفض رويداً. . رويداً. . الظلام يخيم على المدينة. " صـ23 ويمضي القاص بمسرود قصته على عوامل الرموز المختلفة(الشمس)النجمة السداسية، الظلام الذي خيم على المدينة ليضعنا أمام الهدف الأهم من القصة :

" الشيخ الواقف– بجواري– مستنداً على عكازه غرق في بحر بكائه في همس غيظ :

ـ أنت فين يا صلاح الدين. . ؟ والدور الجاي على مين . .

المصورون والصحافيون وجميع وكالات الأنباء العالمية راحت تتسابق لتصوير المشهد الذي راح يبث على الهواء مباشرة عبر الأقمار الصناعية لجميع الدول العربية. " صـ24

فى نهاية القصة يضعنا القاص أمام الهدف الأهم الذي جاء به على طبق السخرية اللاذعة، فكل ما التقطه المصورون، ورصده الصحفيون بُث. . ولكن إلى من؟ وهنا السؤال والجواب والهدف والنتيجة معاً، لقد بُثت الصور والمشاهد إلى جميع الدول العربية، جواب السؤال، حرقة في القلب، والهدف واضح أما النتيجة فلا شيء غير السكوت وإغلاق العيون، والنوم في العسل. (واحنا مالنا . . ؟!!)

وفى قصة (انتفاضة) صـ25 ـ 31 تتويج للمعاناة الفلسطينية التي لابد من أن تُحرك الشعوب لإيقاف نزيف الدم الفلسطيني من جهة، وتحريك ضمائر من لا يزالون بعيدين عما يحدث داخل الأرض العربية الفلسطينية . يبدأ القاص خيوط قصته من داخل بيت فلسطيني يجلس صاحبه أمام التلفاز ينتظر نشرة الأخبار، وحتى يحين موعدها يمسك الجريدة ويقرأ :

" (استشهاد عدد من الفلسطينيين إثر هجوم جديد من قوات الاحتلال الإسرائيلي على الضفة الغربية)

(توفيت زوجة، منعتها قوات الاحتلال من الذهاب لتلد في المستشفى ويمضي السارد في توصيف البيت من الداخل ومن خلال الذين يعيشون فيه. . الابنة التي تصرخ وتبكى بسبب أخيها الذي يشبه أمه والذي لم يأخذ منه سوى اسمه، يخرج المذيع (طارق عبد العزيز) مراسل القدس ليعلن عن :

" مقتل العديد والعديد من الفلسطينيين مصحوباً بلقطات حية لشباب، وأطفال يمسكون في أيديهم بالحجارة يضربون بها الجنود الإسرائيليين. " صـ27

هذه الأحداث تجذب ابنته. . تصرخ. . تدخل في قلبه تطلب الحماية من هول ما تراه :

" ـ ليه الأطفال دول بيموتوا يا بابا . . ؟!"

هزني السؤال. . قلت بعد أن راحت عيناي تنظران إلى أركان البيت

ـ عشان بيدافعوا عن أرضهم. . عن حقهم . .

سألتني في تعجب :

ـ بس هما بيموتوا . . !!!

ـ بكرة يا بنتي يتولد غيرهم . " صـ27

يدخل الابن العنيد بعد أن ترك ألعابه، وراح يقول : أريد أن أرى المسلسل الأجنبي، حاول الأب تجاهله، إلا أنه سرعان ما ذهب وعاد مع أمه ترج الأرض بأقدامها، فلا يجد الأب غير الاستجابة لطلب الطفل المدلل، يُغير نشرة الأخبار، ليلتفت إلى ابنته التي راحت تطرح

أسئلتها الكثيرة، هذه الأسئلة لم يستطع الأب الإجابة عليها فقد :

" جعلت مني زوجتي علامة استفهام. . انحناء وانكسار"صـ28

في الصباح يستيقظ على أصوات كثيرة تأتي من أسفل العمارة يسرع ومن خلفه ابنته، يفتح البلكونة :

"الشارع ممتلئ عن آخره بالشباب والرجال والنساء في مظاهرة تندد بالاستبداد الإسرائيلي .

(نموت نموت وتحيا القدس) صـ28

ومن دون أن يدرى وجد نفسه يردد نفس العبارة(نموت نموت وتحيا القدس) حجر من تلك الأحجار خرج من يد أحدهم ووصل إلى شقته، أخذته البنت وفى صوت واحد راحا يرددان:

(نموت نموت وتحيا القدس)

الصوت رج أعمدة البيت، تخرج الزوجة، راحت تنظر إلى ابنتها نظرات خوف، البنت تنظر إلى أبيها، تردد بقوة :

(نموت نموت وتحيا القدس)

اقتربت الأم من ابنتها :

" هربت البنت من أمامها. . أسرعت زوجتي خلفها. . ابنتي راحت تضرب ـ بقوة–كل الأشياء التي تعترضها في طريقها. . من كراسي وفازات، ونجف. . آه لقد انقلب كل نظام صنعته وفرضته زوجتي علينا. . جن جنون زوجتي. . فاندفعت وراءها دون شعور. . ابنتي تقع ثم تقف، وهي مازالت تردد :

ـ نموت نموت وتحيا القدس . .

ابنتي وقعت أسيرة في يد العدو . . ؟! " صـ30

لقد قدم القاص كثيراً من المستويات السردية وهى تتبنى صراع الأب وابنته في الداخل المشحون بالانفعالات الوطنية والإنسانية، وبين الخارج المتمثل بقوة الزوجة وهيمنتها وابنها اللامبالى بما يدور حوله ليصطدم الداخل المتوتر بالخارج الإنفعالي على مستوى الزوجة وعلى مستوى ما يحدث في الخارج المكاني، وأمام القوتين العاتيتين كان لابد من عملٍ ما، هذا العمل تبنته الطفلة بالانتفاضة على هيمنة الأم، أما المحرض لذلك كله فقد كان الهتاف المدوي(نموت نموت وتحيا القدس)هذا الهتاف ما تكرر في سياقات القصة تسع مرات إلا ليؤكد حركة الصراع القائم ما بين الداخل النفسي والخارج المكاني، والذي أدى إلى الانتفاضة في البيت وفي الشارع، وهما يشكلان الرمز الأقوى والأكثر شمولية للبيت العربي الفلسطيني بتناقضاته وثورته .

● في **قصة(من يرسم لى الخارطة. . ؟!)**صـ32 ـ 35 لعبة قصصية ماتعة وممتعة، نهضت على ثلاثة مستويات حمل كل مستوى مضمون دلالته، وهو يُفضى إلى نص قصصي متماسك، حيث تنتقل المستويات من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى بشكل تصاعدي، مهيئاً لمسارات الخط الدرامي، ومفصحاً في الوقت نفسه عن فضاءات الدلالات التي يُشير الحدث إليها .

• **في المستوى الأول**: تطلب معلمة الرسم من الأطفال أن يرسموا حدود دولة فلسطين، وأين تقع على خارطة العالم؟وهنا تقف البطلة التي تنهض بمعمار القص وتقول لمعلمتها، وبراءة الطفولة تُغطى مساحة وجهها الهادئ .

" ولكنني رسمتها بالعام الماضي، وقد أعجبت حضرتك ويومها قبلتني على خدي، وأعطيتني غصن زيتون. " صـ32

فما كان من المعلمة إلا أن تضع ما بيدها من طباشير وتقول:

" ـ بالأمس يوم، واليوم يوم جديد، بالأمس أحسنت أنت وجدك في رسمها، أما اليوم فقد تغير حالها، فهل تستطيعين صغيرتي أنتِ وجدك أن تعيدا رسمها من جديد قبل العام الماضي؟

وقفت أردد بملء صوتي :

ــ نعم يمكنني. . نعم يمكنني رسمها كسابق عهدها "صـ33.

• **في المستوى الثاني من القصة**، تسرع الطفلة إلى البيت، أسرعت إلى أخيها الذي كان يرقص ويتغنى على إيقاع موسيقى غربية، تسأله :

" هل تستطيع أن تساعدني في رسم موقع فلسطين من العالم. . ؟

ودون أن يفتح فاه، أو يتوقف لحظة عما يفعل، وبإشارة من يده ينفي إجابتي وهو مازال يتراقص. " صـ33

وتمضي إلى أخيها الأكبر، وتطرح عليه السؤال نفسه، فما كان منه إلا أن أشار إلى التلفاز، وفى تلك اللحظة تتذكر جدها، تسرع إلى غرفته المغلقة، تفتحها وتدخل الحجرة صامته، تتساءل:

" ــ أين أنت يا جدي ؟؟ألم تعرفني. . !أنا "حورية" . .

تمتد يداي أداعب أوراقه الراقدة فوق مكتبه، أمسك بقلمه، أرتدي نظارته ذات العدسات السميكة محاولة رسم الخريطة كما فعل معي في العام الماضي ولكني لم أستطع رؤية شيء فقد تشوشت الرؤية. . أخذت أصرخ في أرجاء الحجرة :

أين أنت يا جدي؟ أين أنت يا جدي لترسم لي الخارطة. "صـ35.

ثمة لعبة فنية في سرد القصة لتعرض عدة دلالات يأتي من أهمها

1 ـ موقف الطفلة، بطلة القصة التي أتقنت رسم الخارطة بمساعدة جدها .

2 ـ هدية المعلمة التي لم تكن غير غصن زيتون، الرمز الأكبر للسلام .

3 ـ الطفل الذي يرقص ويغني على موسيقا غربية وهو ابن القضية الفلسطينية .

4 ـ ما يبثه التلفزيون مما يقع على الأرض من استشهاد الشباب على أيدي الجنود الصهاينة.

5 ـ غرفة الجد المغلقة، كتبه، أقلامه، نظارته، صورته التي مازالت تضحك .

هذه الدلالات متفرقة أو مجتمعة تشير إلى الشغل الفني الذي نهضت عليه القصة بهدف تحقيق غاية القص وهدف القاص الذي يسعى إليه لأن تكون القصص جميعها مرتبطة بالقدس ورائحتها .

• **وفى قصة (أبو عمار مسجون)**صـ36 ـ 38 رؤية تمثل روح الطفولة اليقظة والواعية، تبدأ بالطفلة(مروة)ذات السبع سنوات، وهى تلهو وتلعب بالقرب من أبيها الذي سرعان ما انتبه لوجودها، يلتفت إليها، يصرخ فيها في غيظ :

" ـ يا بنتي اللبن اللي أنتي عايشة عليه ده مش هيعيشك . .

والله العظيم أنا احترت معاكي . .

نظرت إليه الزوجة وقالت :

ـ ريح راسك بنتك عنيدة. . ودماغها ناشفة. " صـ36

ويقطع حديثهما موجز الأنباء، يتوقف الزوج عن الكلام والطعام ويلتفت إلى زوجته قائلاً :

" ـ شوية آخر حاجة عملوها مع عرفات. . حاصروه وسجنوه في مكتبه. . قطعوا عليه النور والأكل والشرب. .

الحزن الشديد وضح على وجه الزوجة. . راحت تقول في حسرة شديدة :

ـ يعني ممكن يموت من الجوع . .

أومأ برأسه في أسى . .

ـ طب فين العرب. . ؟! " صـ37

(مروة) أصاغت السمع إلى الحوار الذي دار بين أبيها وأمها بينما عيناها كانتا تسرحان على شاشة التلفاز، توقفت عن الطعام، أمسكت طبقاً وملأته أرزاً وأمسكت طبقاً آخر وملأته باللحم والبطاطس، وبعد أن اطمأنت(مروة)من خلو المكان من أهلها، نقلت الطبقين إلى غرفتها وأغلقت الباب، خرجت الأم وإلى جانبها الأب، ومن ثقب الباب نظر الأب إلى ما يحدث داخل غرفة ابنته :

" أخرجت مروة من دولاب ملابسها صورة لياسر عرفات اشترتها ذات يوم عند عودتها من المدرسة في طريقها إلى البيت – وضعت الصورة فوق المنضدة أمام طبق الأرز واللحم وبقربهما كوب ماء كبير، جلست مروه أمام الصورة . . راحت تحدثها :

ـ كل يا بابا عرفات واشرب !!! " صـ38

تضعنا(مروة) مباشرة أمام حالة من حالات العجز. . عجز الأمة العربية تجاه حبس الرئيس الفلسطيني(ياسر عرفات)وانقطاع الماء والطعام والكهرباء عنه، تضعنا(مروة) مباشرة أمام حالة من حالات الطفولة الفلسطينية التي لم تستطع آلات القتل والتدمير أن تشوهها، لأنها البراءة الوطنية والفطنة الإنسانية وحب الأرض والأب القائد التي زرعتها الأحداث الفلسطينية في عقل كل طفل فلسطيني، ثم ألا تحمل هذه البراءة الطفولية وتلك الفطنة الذكية رائحة من روائح القدس الصامدة والأبية.

● **وفي قصة(الأحجار تتكلم)**صـ39 ـ 46 يعود القاص ليعزف من جديد على وتر الأحجار التي تتكلم وتنطق، وقد نهضت القصة على ثلاث مستويات رئيسية .

● **في المستوى الأول**: اعتقال الجنود الصهاينة للأديب (أمين) الذي أزعج المحتلين بمقالاته اللاهية، ويعرض السارد صورة الأديب في بيته، ممسكاً في يده القلم يكتب مقاله الأسبوعي، وعلى جانبيه يجلس طفلاه (هاجر وصلاح) يستذكران دروسهما، وفجأة وبسرعة متناهية يدخل الجنود الصهاينة من حوله وعيونهم تنطق بالغدر، يتوقف الرجل عن الكتابة، نظر إلى طفليه، استشعر خوفاً :

" تقدم الضابط. . أمسك الأوراق القابعة فوق مكتبه والتي خطها قلمه أطلق ضحكة عالية مليئة بالسخرية. . تقدم من الأستاذ أمين ، أمسكه من شعر رأسه راح يهزها هزات كثيرة متتالية وهو يقول:

ـ لقد صبرنا عليك طويلاً . " صـ39

أعطى الضابط إشارته إلى الجنود، انقسموا إلى مجموعتين مجموعة انتزعت الطفلين من بين يدي أبيهما، والمجموعة الثانية، أمسكت الأستاذ(أمين) من يديه ويخرج الضابط سكيناً يقترب منه وهو يقول في ضيق وقوة :

" ـ هذه المرة لك وحدك. .

التفت ونظر إلى الطفلين. . ثم قال:

ـ والمرة القادمة لطفليك . .

فتح فم الأستاذ أمين بقوة . . قطع لسانه . .

صرخات طفليه ترج البيت . " صـ40

وقبل أن يخرج الضابط وجنوده، التفت إليه قائلاً :

" الدورية القادمة إذا وجدناك كما أنت في عنادك. . انس أن لك أطفالاً. " صـ40

يسرع الطفلان إليه، تأبطا رقبته وهما يبكيان، راح يُهدئ من روعهما، وعيناه راحتا تبحثان :

" عن القلم الذي سقط من بين أصابعه. . وجده على مقربة منه، زحف على ركبتيه إلى مكانه، أمسكه وهو يبتسم، وراح يحتضن الثلاثة معاً "

• **في المستوى الثاني**: ثمة حوار متطور بفكرته، ينهض بين الأحجار نفسها، وذلك انتصاراً للأستاذ(أمين) :

" قال حجر من بين الأحجار :

ـ البكاء ليس طبيعتنا . .

رويداً. . رويداً تلاشى البكاء، أكمل الحجر حديثه مرة أخرى :

ـ يجب علينا فعل شيء . .

رد عليه أحد الأحجار :

ـ ماذا تقصد ؟!

أقصد أن الأستاذ أمين عنيد، ويدافع عن حقه، وحق الفلسطينيين بالقلم، وكما رأيتم ضحى بلسانه "صـ41

وتتفق الأحجار على التصدي للعدو :

" سوف نجعل من أنفسنا طيور أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل. "صـ42

• **في المستوى الثالث**: تستيقظ القرية لتجد حائطاً كبيراً أقيم من

الأحجار بين مداخل القرية، يتساءل الناس عن سر الحائط، وصوت عربة الصهاينة يقترب، صرخت الأحجار في وجوه الحاضرين :

" امسكني في يدك يا هذا. . ارم بي في وجه الأعداء. "صـ44

نزل الجنود، نظروا إلى الحائط، أصوات مرعبة تصدر من الأحجار، تخترق آذان الجنود، فيصابون بالذعر، صرخات القائد المتتالية تأمرهم بالتقدم :

" الأحجار راحت تنطلق من الأيدي. . تتطاير في الهواء. . تصرخ في غضب لتستقر في وجوه الجنود. . "صـ45

ويبرع القاص في تصوير تداخلات سياق مسرود القصة الذي ينتقل ببراعة ما بين الأحجار والجنود والقائد والأهالي والأطفال، هذا الانتقال التقني بين تلك الأنساق، أسهمت إسهاماً مباشراً في تحريك جو القص الداخلي، وهو يقدم صور الأحداث صورة إثر صورة . .

1 ـ قوات الإحتلال لم تستطع الصمود.

2 ـ النجوم السداسية تهاوت من فوق الأكتاف.

3 ـ الجنود اختبأوا خلف العربة.

4 ـ أهالي مدينة جنين تراجعوا.

5 ـ الأحجار تتماسك. . تتكاتف. . تتشابك.

6 ـ الجنود وقائدهم يهربون.

7 ــ الأطفال خرجوا من خلف أمهاتهم بعد أن شعروا بالأمان.

8 ـ الزغاريد الخارجة من أفواه الأمهات راحت تلف المدينة بعد أن شعروا أن الأحجار سوف تقوم بحراستهم من الآن.

هذه الصور التي تتلاحق بشكل تصاعدي متناغم على وفرتها وقوة حركتها تشكل ليس معمار القصة فحسب، وإنما تشكل قدرة القص على إحاطته بكل هذه الصور النقية التي تجسد الألم الذي يحرق النفوس، والأمل الذي يشقى القلوب، والقوة التي تعمر القلوب والنفوس، وتعمدهما بقوة الإصرار على المقاومة وعلى الاندغام الكلي في وحدة الهدف الذي تتصاعد منه رائحة القدس نفسها .

• **في قصة(لماذا؟!)**صـ47 ـ 48 يُركز السارد في بنية قصته على العامل الزمني، فعند الظهيرة . حكاية البنت الصغرى(سمية) التي تنتظر عودة أبيها حاملاً الجرائد التي ما إن تصل إليها حتى تقلب صفحاتها بحثاً عن صورة(شارون) التي ما إن تجدها حتى:

" تخرج من جيبها قلمها ذا السن المدبب الطويل. . تدس سن القلم في عين شارون اليسرى حتى يصبح بعين واحدة. . بعدها تتنهد سعيدة " صـ47

وفي المساء، وبعد أن يستيقظ الأب من النوم، يتناول الجرائد فيرى:

" ما فعلته أختي سمية يجن جنونه يقف في دهشة غاضباً. . يبحث عنها، يجدها، (ينزل)فوق جسدها الضعيف ضرباً. . لكنها لم تذرف دمعة واحدة "صـ48

وما ذلك إلا لأن ما قامت به منحها القوة، التي منعت دموع الخوف من أن تنهمر.

القصة وعلى الرغم من قصرها تشير إلى عمق إحساس الطفولة بما يجرى كما تشير إلى تلك الثقافة المعمقة لاسيما ثقافة المقاومة التي مارستها الطفلة من خلال قلمها الذي فقأ عين شارون ولو على الصحيفة.

ولذلك لم تنأ القصة عن الهدف العام للمجموعة، ولم تخرج عن إطار القدس ورائحتها.

• **وفى القصة القصيرة جداً(صبراً)**صـ49 ثمة إسقاط معنوي، يسقطه القاص على الطفل (شاكر) الذي يُطلق عليه أولاد الحارة اسم (شارون) ويتبلور الإسقاط من خلال :

1 ـ انتظاره أسفل العمارة والبطل في طريقه إلى المدرسة من أجل أن يضربه بالقلم على قفاه أو يبصق في وجهه من دون سبب.

2 ـ الحجارة التي تملأ حقيبة الطفل السارد.

3 ـ عدم هروب الطفل شارون عندما ُيقذف بالحجر وتأتي قمة الإسقاط وبراعة توظيفه في نهاية القصة، عندما اشتكى الطفل ما يفعله معه(شارون) :

" يربت على كتفي . . يحني رأسه أسفاً ويقول :

ـ معلش . . حكم القوي على الضعيف !"

صـ49

هذه الإسقاطات المفعمة بالدلالات، ربما تعجز عنها القصة العادية، فكيف بالقصة القصيرة جداً، وما نجاح التجربة الإبداعية في مثل هذا القص إلا دليلاً على حرفية القاص، وقدرته الفنية على صوغ قصة قصيرة متكاملة الأركان والعناصر، حتى وإن كانت قصة قصيرة جداً .

• **في قصة (رائحة القدس)**صـ65 ـ 66 ثمة علاقة وجدانية بين أحمد الشاعر العاطفي وبين الفتاة الفلسطينية الوحيدة التي أحبها ودخلت قلبه وتربعت بداخله :

" كانت في السنة الأخيرة.. باح لها بحبه الشديد نحوها..

أحب فيها كل شيء.. طموحها الشديد.. إسرارها لم تبح

له بمشاعرها، وقبل أن تغادر القاهرة قالت له :

ـ أنا لم أخلق للحب "صـ65

وتمر الأيام وهو ينتظر مكالمة منها بعد أن طلبت رقم تليفونه، ولم يعد أمامه سوى أن يجلس لمشاهدة نشرة الأخبار:

" يرى العمليات الاستشهادية التي تحدث في القدس..

ولكن رائحة تلك الفتاة لم تغادره.. " صـ67

هذه الرائحة العبقة بتراب فلسطين، وعبق القدس العربية التي ستبقى رائحتها تزكم أنوف الأعداء الصهاينة، وتبقى الدواء الذي يُنعش شرايين العرب جميعهم .

هذه القصص المعنية بوحدة الموضوع، والتي اشتغل عليها القاص بوعي وإخلاص والتزام أدبي وفني، إنما تشكل محاولة جادة في هذا المضمار الذي عني بوحدة الموضوع وتناميه على مسار عدد

من القصص الغنية والفنية بدلالاتها وإشاراتها المبهرة .

● زمكانية القصص..

استطاعت القصص المعنية بوحدة الموضوع، أن تحافظ بشكل مباشر وواضح على وحدتي الزمان والمكان..

فالزمان : زمن الاحتلال الصهيوني الغاشم على فلسطين العربية الذي بدأ عام 1948 ومازال مستمراً حتى يومنا هذا، ففسحة الزمان مفتوحة على تعاقب الأجيال المتمسكة بتراب فلسطين ووحدة القدس وعروبتها .

المكان هو الأرض الفلسطينية بجغرافيتها الطبيعية وحدودها العربية، السياسية، وهو مكان مقدس له قدسيته وعبقه التاريخي والديني الروحي المتأصل في جذور الفلسطيني من العرب والمسيحيين .

وعندما يندغم الزمان والمكان في وحدة فنية تنهض الزمكانية على حوامل فنية مترابطة ومتماسكة، تمنح الشغل هويته الواضحة والملتزمة زمن خلال هذه الوحدة، يمكن أن نُطلق على قصص المجموعة، صفة الأدب الفلسطيني المقاوم .

هذا الأدب يكون وبشكل دائم مفتوحاً على كل شكل من أشكال المقاومة، وقد رأيناها في المجموعة دلالات واضحة تؤكد على المصطلح، مما يُعطيها شرعية التعامل المنطقي والواعي مع وحدة الزمنكانية، ومع الشغل على المقاومة، وقد برع القاص في تصويرها وتجسيدها من خلال أبطالها الحقيقيين .

● أبطال القصص..

ثمة بطلان رئيسان في قصص الكفاح والمقاومة وهما:

1 ـ الأطفال.

2 ـ الحجارة.

فالأبطال الحقيقيون والمقاومون في القصص كانوا الأطفال الفلسطينيين، وأما الشخصيات الأخرى لم تكن أكثر من شخصيات مساندة للأطفال الذين نراهم يتطورون فكرياً وثقافياً ومقاومة .

في قصة (سؤال) البطل الحقيقي طفل..

وفي قصة (هدية النجاح) كان الطفل "محمد الدرة"

وفى قصة(الرجم بالحجارة) و(انتفاضة) و(الأحجار تتكلم) و(صبراً) كان البطل الأساسي طفلاً، وكذلك في قصة (من يرسم لي الخارطة) كانت الطفلة بطلة رئيسية في القصة، ولذلك كانت الطفلة(مروة) بطلة القصة، ولذلك كانت (سمية) في قصة(لماذا؟) . .

الأطفال منفردون أو مجتمعون هم الأبطال الحقيقيون والأساسيون في قصص المجموعة، أما الشخصيات الأخرى، فإما مساندة أو داعمة، أو ممدة، أو مستفزة لأفعال هؤلاء الأطفال المتمسكين بأرضهم ومبادئهم التي لم يستطع الصهاينة بإغراءاتهم وعولمتهم وغزوهم العسكري والثقافي أن يبعدوهم عن جذوة الصراع العربي الصهيوني، هذا الصراع لم يجد الأطفال وسيلة لمقاومتهم ومشاركتهم في هذا الصراع غير الحجارة التي شكلت أنموذج البطل الثاني في القصص، والداعم الأساسي لأطفال فلسطين في نضالهم ضد الصهاينة المحتلين، ولذلك كانت شريكاً أساسياً في بطولة القصص المقاومة، فالأطفال وحجارتهم، شكلوا المرتكز الأساسي لبنية القص الواقعي الذي ينهل مواده من الساحة الفلسطينية المقاومة والمورة بالعمل الفدائي الذي لم يتوقف يوماً، ولذلك برز الأطفال وحجارتهم أبطالاً حقيقيين وقع على كاهلهم عبء القص والسرد الذي تماهى مع أدب الأطفال المقاوم .

● مستويات السرد . .

في القصص التي نهضت على وحدة الموضوع الذي تبنته من خلال عنواناتها المختلفة، كان من الطبيعي أن تتفاوت مستويات السرد بين قصة وأخرى، وكان من أهم هذه المستويات :

1 ـ أسلوب السرد الشعري الذي بدا واضحاً في بعض القصص

2 ـ أسلوب السرد الحكائي في أكثر من قصة مثل : (هدية النجاح) و(فوق البيت. . تحت البيت) و(مشاهد)

3 ـ الأسلوب الإشاري الذي لا يختفي وراء المرموز الضبابي، وإنما يرتكز على بنية الإشارة الدلالية التي تُفصح مباشرة عن هدفها كما في قصة (لم يسقط الحجر) حيث يشير الغريب إلى الصهيوني المتعجرف الذي يمكن أن يكون أي واحد من زعماء صهيون .

4 ـ الأسلوب الرمزي، الذي يكشف عن نفسه في القراءة الثانية كما في قصة(ملك الغابة).

5 ـ الأسلوب الساخر، الذي يسخر من القوي الذي يأكل الضعيف ويحتقره كما في قصة(ملك الغابة) كما نجد سخرية لاذعة في قصة(فوق البيت. . تحت البيت) وفي قصة(مشاهد) حيث يخرج علينا القاص بصورة ساخرة ربما كان يقصد بها جامعة الدول العربية، أو إحدى الهيئات الدولية .

6 ــ الأسلوب الوصفي الإنشائي كما في قصتي(من هو)و(الانتفاضة).

● الخاتمة الإدهاشية . .

قدم القاص في نهاية بعض القصص بعض النهايات التي حملت المفارقة إلى جانب الإدهاش، مما شكل مرموزاً كبيراً لبنية القص الناجح ، ومثل هذه الخاتمة الإدهاشية، نراها في قصة(هدية النجاح)حيث يلتفت إلى ابنه الشهيد(محمد)حيث كانت يده تقبض على الحجر والنبلة.

وفى قصة (من يرسم لي الخارطة) وقصة (أبو عمار مسجون) تمثل نهاياتها أسلوباً من أساليب القص الذي يدعم القص ويسخن مداخل القص ومخارجه، ويجعله أقرب إلى ذهن المتلقي

كما يمكنه في القبض عليه مخلفاً في ذهنه أكثر من سؤال حول طبيعة هذا الشغل الفني والمتقن .

لقد استطاع القاص–وبكل جدارة واقتدار– أن يقدم أنموذجاً قصصياً تماهى فيه تقانة القص مع قيمة المضمون مُشكلاً علامة مميزة في مسيرة القصة العربية المعاصرة، التي لم تعد مجرد حدث، وسرد وأبطال، وشخصيات مساندة، بل هي شغل فنيٌّ وتقنيٌّ يملك القدرة على تحريك المشاعر والانفعالات على الساحة الكتابية التي تتطلب مزيداً من الجهد والتواصل في صوغ فعلٍ قصصي رائع .

من هذا المنطلق استطاع القاص المبدع (محمود أحمد علي) في مجموعته القصصية (رائحة القدس) أن يحقق نجاح المعادلة الصعبة بين الشكل والمضمون ودمجها في وحدة الموضوع الواحد، ولاسيما حين اختار القص القصير أو المتوسط الذي اشتغل على تكثيف اللغة، وضغط السرد فجاء ذلك لصالح القص بالدرجة الأولى، وفى صالح القاص نفسه، الذي وضعنا أمام قص مكثف إشارة إلى حرفية واضحة في صوغ القصة التي تؤدي دورها على المستويين الفني الإبداعي والشخصي الاجتماعي أو الإنساني أو الوطني، وهذا ما يدعم وجوده ليس بين مبدعي الأقاليم فحسب، وإنما في مركز الإشعاع الإبداعي في العاصمة، بل وفي كل مكان يوجد فيه من يُقدر مثل هذا الفن القصصي الناجح، ويقدر الفنان المبدع الذي يقف وراء مثل هذا القص الجميل والنبيل.

❑❑

اللغـــة والـــرواية: رواية ميرمار أنموذجا

❑ د. وليد السراقبي *

تضم رواية "ميرامار" أحداثاً متعددة، ولكن فيها حدثان رئيسيان: الأول هروب فتاة مصرية من قرية "الزيادية" التابعة لقضاء "طنطا" ثم لجوؤها إلى فندق "ميرامار" لصاحبته العجوز الشمطاء "ماريانا". ولجوء هذه الفتاة "زهرة" لم يكن بطريق المصادفة، إذ إنها تعرف الفندق وصاحبته من أيام أبيها الذي كان يتردد إلى السيدة ليبيعها ما لديه من منتجات أرضه وحيواناته.

أما سبب هروبها فهو ما لقيته من ضغط اجتماعي مارسه عليه أهلها عندما أرادوا تزويجها من شيخ عجوز، لكنه ثري، فهربت لتعمل خادمة في "البنسيون" محاولة تحسين ظروفها.

والحدث الرئيسي الثاني هو لجوء عدد من الشخصيات لتقيم في هذا الفندق وهم: عامر وجدي، حسني علام، سرحان البحيري، منصور باهي، وهم جميعاً يلتقون في البنسيون بـ (زهرة). وزهرة أثناء معيشتها في "البنسيون" تتخذ قرارها بالتعلم فتبدأ بتلقي العلم عن طريق المدرسة "علية"، وإلى جانب ذلك تتخذ قراراً بتعلم مهنة أيضاً. وهذه الشخصيات هي مدار الرواية كلها، فكل منها تمثل موقفاً معيناً من زهرة، وكذلك تحمل فكراً يختلف عن الأخرى، ومن ثم فهي تمثل شريحة من شرائح المجتمع. ومن هنا يمكنني أن أطلق على هذه الرواية اسم رواية "مواقف". وهؤلاء النزلاء يشكلون شبه عائلة غير مستقرة وغير منسجمة، إذ لكل فكره، ولكل سلوكه وموقفه.

وقد كان المؤلف موفقاً في التعبير عن هذا التنافر منذ أن اختار مكانا واحداً وغير مستقر - وهو البنسيون - ليدلنا من طرف خفي على عدم الاستقرار الخارجي والداخلي الذي يحكم هذه الشخصيات، (فهم في مفترق طرق، وقد قطعوا مرحلة حياتهم، ثم جاءت الثورة بكل المتغيرات

---

* أكاديمي، باحث من سورية.

فعايشوا مرحلة جديدة لم تخل من قلق واضطراب الرؤى حول المستقبل) ومن ثم جعل المؤلف لكل منهم غرفة هي ـ في الحقيقة ـ معادل موضوعي لهذه الشخصيات، فانفصال هذه الغرف ـ في مكان واحد هو البنسيون ـ وانطباع كل غرفة بخصائص الشخصية هو دليل أكيد على انفصال الشخصيات وغربتها وعدم استقرارها. ومن هنا يمكنني أن أكتب معادلة البنسيون على النحو التالي:

ميامار + 4 شخصيات = مجتمع مصري

4 شخصيات = 4 وجهات نظر في المجتمع المصري

وقد أفرد المؤلف فصلاً لكل شخصية، فيقدم في بداية كل فصل بمقدمة تعبر عن مضمون هذه الشخصية. وعلى الرغم من أن "زهرة" لم يفرد لها المؤلف فصلاً خاصاً، ولكنها في حقيقة الأمر تمثل الشخصية المركزية المنفعلة، إذ نتعرف على الشخصيات جميعاً من خلال موقفها من زهرة هذه. ولذا فأنا سأبدأ الحديث عنها منتقلاً إلى الحديث عن الشخصيات الأخرى حسب ترتيب ظهورها، مهملاً الشخصيات الهامشية التي لم يكن لها أي دور أو علاقة مع زهرة.

"زهرة" ـ كما قلت ـ هي فتاة ريفية، سمراء الملامح، يحاول أهلها الضغط عليها وتزويجها من عجوز لا يناسبها ـ وتحت ظروف هذا الضغط ـ تجد منفذاً لها وهو الهرب إلى "ميرامار" وصاحبته اليونانية ـ صاحبة المرحوم سابقاً ـ وهناك تعمل زهرة على خدمة نزلاء هذا الفندق. إنها فتاة قوية البنيان، سمراء البشرة، في زهرة العمر، وتكسبها سمرتها أصالة وإشراقاً باهرين. وهي تهرب إلى "ميرامار" ليس بقصد المعيشة فقط، وإنما هي تسعى في خطا حثيثة لتحسين وضعها، وهذا يعني أن قبولها العمل خادمة هو وسيلة في سبيل غاية أعلى ولكنها ـ إلى جانب ذلك ـ تتمتع بشخصية قوية، وصبر وأناة، وقدرة على رد الصاع صاعين، فهي واثقة كل الثقة بنفسها، وهذه الثقة هي التي تحصنها ضد كل محاولات الجشعين الطامعين في النيل منها ـ وهذا ما سنبينه فيما بعد ـ وضد كل من يحاولون لسعها ولسع شرفها بألسنتهم الحداد. أما سمرتها فهي علامة من علامات مصر العربية الأصيلة وشعبها الأصيل.

إنني لا أجد مانعاً من القول بالتطابق التام بين شخصية "زهرة" وبين مصر، مصر (ثورة 1952)، مصر التي تخلصت من براثن الاستعمار، مصر بكل فئاتها، مصر التي تعتمد الزراعة أولاً، ولكنها لا تجد مانعاً يمنعها من اللجوء إلى الدول المتقدمة لعلها تفيد من تقدمهم وليس لتخضع لهم. فزهرة هي مصر، وزهرة تهرب إلى بنسيون ـ يوناني ـ لا إلى الشرق ولا إلى الغرب، وفي البنسيون تقرر السير في طريق العلم والحضارة، وبعدها تريد أن تتعلم مهنة. وكأنني بالمؤلف أراد أن يقول لنا: إن مصر لم تعد تكتفي بالاعتماد على الموارد الزراعية، وإنما اتخذت بعد ثورة 1952 موقفاً غير منحاز إلى الشرق ولا إلى الغرب ـ مع أنها ذات وجهة اشتراكية ـ وقد عبر المؤلف على لسان إحدى الشخصيات إذ قالت: "وفي موقف عدم الانحياز الذي اتخذناه حكمة أي حكمة"، وربما كان هذا هو السبب في اختيار بنسيون يوناني وليس إنكليزياً أو روسياً.

ومن هنا يمكنني أن أرسم صورة لتلك الشخصيات عبر علاقتها مع زهرة أولاً، ومن خلال موقفها منها، ومن قرارها بالتعلم واكتساب المهنة.

وأول هذه الشخصيات هو (عامر وجدي) ويبدأ الفصل الخاص به بما يلي: (الإسكندرية أخيراً الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء،

وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع، لم يبق إلا القليل، والدنيا تتنكر في صورة غريبة للعين الكليلة المظللة بحاجب أبيض منجرد الشعر)

إن عامراً هو صحفي قديم، خرج من هذا الشعب الكادح وشاركه نضاله، ذو ماض سياسي عريق يبعثه على الاعتزاز والفخر به.. فلقد كان عضواً في حزب الأمة، ثم الحزب الوطني، وأخيراً في حزب الوفد.. وهو ممن شهدوا ثورة /1919/ ومتعصب لوفديته ولزعيمه سعد زغلول.

وهو من أصل ريفي إذ نزح منه إلى المدينة، وهذه إحدى نقاط لقائه مع "زهرة" وبعد ذلك يقرر اعتزال السياسة لأن الحاضر أخذ يتنكر له فيقرر الهجرة إلى الإسكندرية حاملاً معه أغلى الذكريات وأحلاها ليعيش بدفئها في البنسيون. وقد أصبح للحاضر رجاله الذين يعتمد عليهم، أي أن دوره قد انتهى، وأدرك أن السياسة لا يستمر فيها إلا الدجالون ولاعبو الكرة، يقول: (أيها الأنذال، أيها اللوطيون، ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة؟).

وعامر في السابق صاحب قلم بليغ ولكن دوره قد انتهى ولم يعد هناك أهمية لفرسان البلاغة والكلام، يقول عن مهمة جيله في السابق: (يا بني كان هدفنا إيقاظ الشعب، والشعوب تستيقظ بالكلمات لا بالمهندسين ولا الاقتصاديين).

فهو يمثل أسلوباً لم يعد يناسب الحاضر، الذي أصبح له فكره الجديد، ومنهجه الجديد، وقلمه الجديد، ومن هنا يمتلئ قلبه بالأسى الذي نحسه من قوله: (.. وانطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائرة).

إن عامراً في حقيقة الأمر هو نموذج الشعب المصري ذي التاريخ والذكريات والأمجاد والكفاح الوطني المستمر الذي لا يداخله القنوط.

وهو وفي لتراثه ودينه وهذا يتمثل في تلاوته لآيات من القرآن الكريم بين الفينة والأخرى، وهذا يمثل أيضاً وفاء شعبه لتراثه الأصيل.

وبما أن عامراً يمثل شعبه المناضل، فإن موقفه من زهرة هو ذات موقف الشعب المصري من بلده. فعامر يتفرد بحب زهرة، ويجعلها كل ما يملكه في حياته فيقول: (لا أحد لي سواك يا زهرة) فهو محب لها، ومن ناحية أخرى مشفق عليها من دربها الطويل الذي اختارته، وخائف من أن تطالها يد التدنيس. فعلاقته معها محكومة بالحب والخوف معاً، ولذا فإنه يرفض أن تعمل "زهرة" خادمة لدى ماريانا وهو بالتالي يرفض أن تعمل "زهرة" ممثلة الطبقة الحاكمة في خدمة ماريانا التي تمثل بقايا النفوذ الأجنبي. بل إنه يقف إلى جانب فكرة أهلها الذين جاؤوا ليعيدوها إلى بلدها وأرضها لتعمل فيها وتشقها.

وهو كذلك يرفض أن تتدخل ماريانا في شؤون "زهرة" ومحاولة "ماريانا" إلباس "زهرة لباساً عصرياً، وكأنه يريد لها أن تحتفظ بأصالة منبتها وطبقتها، وجوهرها الشرقي النظيف، ولكن زهرة ترفض العودة قائلة: (.. هنا الحب والنظافة والتعليم والأمل) أما موقفه من قرار تعلمها فإنه موقف المبارك والمشجع لها على ذلك.

أما الشخصية الثانية فهي شخصية "طلبة مرزوق" والمؤلف لا يفرد فصلاً خاصاً لها، وإنما يقدمه من خلال الفصل الخاص بعامر وجدي. و"طلبة" رجل مسن، يميل ـ من الناحية الجسدية ـ إلى القصر والبدانة، منتفخ الشدقين، ذو عينين زرقاوين، وطابع أرستقراطي. وقد كان يشغل وظيفة وكيل لوزارة الأوقاف، وعامر وجدي على علم بتاريخ نضاله السياسي والحزبي.

ومن الناحية الطبقية ينتمي إلى طبقة الإقطاع، فهو من كبار الأعيان ويملك 1000

فدان، أي إنه نقيض عامر ـ طبقياً وفكرياً ـ ولا جامع بين الشخصيتين سوى التقارب في السن، يقول: (وكانت الأيام القلائل الماضية قد قربت بيننا، وأزالت حواجز الحذر، فغلب الأنس بروج الجيل الواحد على الخلافات البالية، وإن انطوى كل منا في أعماقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه).

أما سياسياً فهو أيضاً على النقيض من عامر وجدي، إذ إنه من الحاقدين على الثورة، ويقف ضد الوفديين وزعيمهم "سعد زغلول" ويجعله مصدر كل الإحن والمشاحنات. وهو من رجال السراي، ومنافق من الدرجة الأولى إذ أخذ يمارس النفاق ويتودد إلى الثورة بعد أن خلف مجده الذابل، قال عنه سرحان البجيري: (... وعندما نوه "طلبة" بمآثر الثورة لم أملك إلا أن أحيي في نفسي نفاقه الممتع).

وهو كذلك من الرافضين للالتقاء مع المعسكر الاشتراكي فيقول: (ليس لدى روسيا ما تقدمه إلى بلد يدور في فلكها)، ولذا فهو يجند سياسة عدم الانحياز فيقول: (فموقف عدم الانحياز الذي اعتنقناه حكمة أي حكمة).

وتتضح ملامح هذه الشخصية من خلال علاقاته بمجتمع البنسيون ـ أي من مجتمع مصر أيضاً ـ فهو من أشد أعداء الطبقة الكادحة، وهو يمارس عليها لعبة خداع الجماهير، وهو لا ينطوي على أي شعور بالانتماء إليهم، ولم يحمل شعوراً طيباً نحوهم، وإنما كان يسير على نهج (الرجل الذي جمع في قلبه بين الرسول والمندوب السامي).

وقد قضت الثورة على الطبقة التي ينتمي إليها "طلبة" خادم السراي والنفوذ الأجنبي، ولذا جاء هروبه إلى مجتمع البنسيون كما دل للرغبة في العيش في أكناف الأجنبي ـ حليفها القديم ـ تقول ماريانا: (طلبة بك تلميذ قديم للجزويت، سنستمع الأغاني الإفرنجية معاً)، ويقول عامر: (... أما المدام فقد تبدت في أحسن أحوالها مرحاً وعاطفية... نوهت مراراً بصداقتها القديمة لطلبة بك وبررت حماسها المتدفق عندما دعته بمحبها القديم).

وتقوم علاقاته بنزلاء البنسيون على الشك والخوف، فهو يعاني قلقاً خفياً منهم، فهو يخاف الأغراب، ولم يشك لحظة واحدة بإحاطتهم بتاريخه وظروف حراسته علماً وهو يخاف من سرحلان المنتمي إلى الثورة، ويرى أنه أشد أعدائه خطورة، وهو من المنتفعين بالثورة إلى أبعد الدرجات. وخائف أيضاً من "منصور باهي" والذي افترض أن يكون من المنتفعين بالثورة إلى أبعد الدرجات. وخائف أيضاً من "منصور باهي" والذي افترض أن يكون من المنتمين إلى الثورة، يقول: (..إني لا أطمئن إلى أحد منهم.. سرحان البحيري أشدهم خطورة، لقد انتفع بالثورة إلى أقصى حد... منصور باهي.. إنه من جيل الثورة الخالص)، إلا أن الشخصية الوحيدة التي يطمئن إليها فهو "حسني علام" وذلك لأنهما من طبقة واحدة، وموقف الثورة منهما واحد. وكذلك شعر بشيء من الاطمئنان نحو "عامر" فقال: (ثم اقتنعت بأن التاريخ لم يعرف عميلاً فوق الثمانين).

أما موقفه من زهرة فهو ينظر إليها نظرة مشبعة بسوء الظن والشك والاستهتار، إذ إنه لا يثق بقدرتها على التقدم، هاهو يسخر منها عندما خطرت أمامه فقال: (سنشاهدها في الصيف القادم في الجنفواز أو مونت كارلو).

إنه دائم السخرية منها، ويندفع أحياناً كثيرة إلى العبث بها، وتبادله زهرة هذا الشعور إذ ترى فيه رجلاً ثقيل الظل، وتشعر بالكره والقرف نحوه، تقول لعامر: (إنه ثقيل الدم.. يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات)، وحينما يحاول العبث بها فإنها ترده بحزم وإصرار

كبيرين، ولذا يقول عنها: (.. الفلاح يعيش فلاحاً ويموت فلاحاً.. قطة متوحشة... لا يغرك منظر الفستان وجاكتة المدام الرمادية.. إنها قطة متوحشة).

وبدافع من هذه الأفكار المسمومة فإنه يسخر أيضاً من قرار "زهرة" بالتعلم واكتساب المهنة، ويقابل ذلك بالهزء والاستهتار.

إن المؤلف قد أكد على انتهاء هذه الطبقة عبر القصة كلها، ففي نهاية الرواية أراد "طلبة" أن يقضي ليلة حمراء مع "ماريانا" عشيقته القديمة، ولكن ـ ويا للأسف ـ فَشلا في تحقيق أي شيء، فكأن المؤلف أراد أن يقول: إن لقاء طلبة ـ الذي يمثل القصر ـ مع ماريانا ـ ممثلة النفوذ الأجنبي ـ هو لقاء لا طائل من ورائه، فلم يعد القصر والأجنبي قادرين على العطاء.

أما حسني علام ـ وهو الشخصية الرئيسية الثالثة ـ فهو شاب، ربعة، أبيض اللون، ذو بنيان متين يليق بمصارع، وهو أيضاً من إقطاعيي طنطا، ويملك 100 فدان لم تزد ولم تنقص. وهو طبقياً يلتقي مع "طلبة"، وهو لا يمتلك أي درجة من درجات العلم والثقافة، شهواني ذو فكر تافه، يظن النساء حريماً متنقلاً لمزاجه، معتقداً أن ما لديه من مال سوف يجعل جميع النسوة يركعن عند قدميه، حتى زهرة يظن أن من السهل اصطيادها، فهو ينظر إلى الحب نظرة مادية، ويحقد على الثورة لأنها صادرت له أملاكه وجاءت بمنطق جديد فأكدت أهمية التعليم في الحياة، وهذا ما صعد من أزمته، أي إنه في أزمتين: أزمة الثروة التي صادرتها الثورة، وأزمة الفقر إلى التعليم: (لقد غرب مجد الريف وجاء عصر الشهادات يحملها أبناء السفلة).

إنه شخصية ضائعة، مأزومة، غير واثقة بالآخرين وهذا ما خلق عنده مشاعر عدائية تجاه مجتمع البنسيون. وبتأثير من ضياعه فإنه كان يفكر في إقامة مشروع بما لديه من مال، وكان يلهث وراء الجنس وتحدي الفضائل والأخلاق، وينتقل من قوادة إلى أخرى.

وقد أكد المؤلف هذا الضياع وهذه الرغبة في الهروب من خلال سلوك حسني علام عند قيادته السيارة بسرعة وكأنها معادل لرغبته الأبدية في الهروب من هذا المجتمع الذي يذكره دائماً بنقصه وعقده. يقول: (استقللت سيارتي الفورد بلا هدف معين سوى رغبتي الأبدية في التجوال والسرعة.. ما أضيق الإسكندرية في عيني سيارة مجنونة، إني أمرق فيها كالهواء، ولكنها انقلبت علبة سردين.. الليل يتبع النهار في إصرار غبي). وأخيراً ينجح في إقامة المشروع الذي يحقق له طموحاته الجنسية، يريد شراء ملهى يقوم بإدارته ويمارس من خلاله نوع الحياة التي اعتادها.

وهو يقف من "سرحان البحيري" موقف الكره منذ اللحظة الأولى، وهو يسر سروراً عظيماً عندما يحدث أي خلاف بين أنصار الثورة، ويغتبط عندما يتضارب سرحان مع "أبي العباس" بائع الجرائد من أجل زهرة.

أما زهرة فهو لا ينظر إليها إلا نظرة نفعية مادية مستهترة، ولا يرتفع بها عن مستوى خادمة تعمل لدى طبقته، فهي ـ في رأيه ـ سلعة يمكن امتلاكها: (سوف تكون زينة أي شقة أستأجرها في المستقبل).

ولهذا فهو يحاول استغلالها وجذبها بشتى الوسائل، وعندما يحاول الاعتداء عليها تضربه بحزم، ولذا يصفها بأنها (جادة أكثر مما يليق) وعندما يصله الخبر بقرار زهرة على التعلم يسر سروراً ظاهرياً وهدفه من ذلك أن يوظفها سكرتيرة في مشروعه القادم، فهو لا ينظر إلى قرارها إلا من حيث نفعه له، ولكنه في الحقيقة قرار يحز في نفسه، يقول: (حز في نفسي الخبر فنكأ الجرح القديم، وهاهي الفلاحة تتعلم).

وقد كان أسلوب الكاتب في هذا الجزء متلائماً مع طبيعة الشخصية اللاهثة وراء المجهول، الجارية وراء الملذات. ولذا فالأسلوب الروائي هنا يسرع ويختصر التفصيلات، ويركز الأحداث ويبدو هذا في "الجملة القصيرة التي تعطي الإحساس بالتتابع الحاد".

"منصور باهي" وهو شاب في الخامسة والعشرين من عمره، جاء إلى الإسكندرية ليعمل مذيعاً، ولذا فالإسكندرية بالنسبة إليه سجن، يقول: (قضي علي بالسجن بالإسكندرية) وقد كان منتمياً إلى أحد التنظيمات الثورة، ولكنه ـ عند قيام الثورة ـ اضطره أخوه ـ ضابط البوليس الكبير ـ إلى العمل مذيعاً في الإسكندرية وذلك بهدف صرفه عن أي نشاط ثوري.

إنه ذو فكر تقدمي، ويشعر بأزمته النابعة من إدراكه لضعفه وانسحاقه أمام أخيه مما أورثه انقساماً حاداً في نفسه بين الإيمان والممارسة، بين النية والتطبيق، (ولهذا أعتقد أن نموذج "منصور باهي" هو إسقاط لفئة من الثوار ارتدت عن عملها الثوري تحت تأثير إرهاب السلطات وذوي النفوذ، الذين عبر عنهم المؤلف من خلال شخصية أخيه).

وانطلاقاً من هذه الأزمة النفسية فإن مواقفه متناقضة ومتباينة تجاه مجتمع البنسيون، فهو مفتون جداً بعامر وجدي ويعده أباً روحياً له، ولهذا فهو يعرف كل شيء عنه، ويلتقي معه في المنبت الطبقي الواحد فهما من أبناء الطبقات الكادحة، وفي الموقف من زهرة، ويحقد على طلبة وعلى الطبقة التافهة التي يمثلها، فهو يحاربه فكراً وتنظيماً لنفسيته الإقطاعية المقرفة.

ويقف الموقف نفسه من "حسني علام" الذي يشارك طلبة في منشئه وأخلاقه، ويرى أنه (جناح من النسر لا مهيض لكنه جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران).

أما من سرحان البحيري ـ وهو ابن جيله الثوري ـ فإنه متذبذب متأرجح، بين الانجذاب إليه والابتعاد عنه على الرغم من الاختلاف المنهجي الفكري بينهما، يقول مقدماً الانطباع الأول عنه: (في عيني سرحان جاذبية فطرية، وهو ودود فيما يبدو رغم صوته المزعج).

أما عند زهرة فإنه يحتفظ بمشاعر خاصة نحوها، إذ إنه يراها في سن فتاة جامعية وينبغي أن تكون كذلك: (تمليت ملامحها الريفية وسرعان ما أكبرت ملاحتها الريفية الباهرة) إنه يحبها حباً جماً ويخاف عليها (وقد وجد فيها قدرة فريدة تنقصه وإصراراً لا يستطيعه، فقد هربت من القرية، ووقفت ضد رغبات أهلها الظالمة، شامخة قوية، وذلك مما يبهره ولا يستطيعه)، ولذا فهو يكبر موقفها وإصرارها على التعلم فيقول: (رائع... رائع... يا زهرة).

وفي حقيقة الأمر إن زهرة هي الشخصية المناقضة لشخصية منصور، فهي شخصية إيجابية، بينما هو شخصية سلبية منفعلة، وزهرة هو الدليل على تحول مشاعره نحو سرحان فيقف مسانداً "زهرة" في صراعها معه، ويصمه بأنه "خائن ووغد" وتملكته رغبة في الانتقام منه لخيانته زهرة، ويأخذ في إعداد خطة للانتقام، إلا أنه عند تنفيذ الخطة في الواقع فإنه يتردد بين الإقدام والإحجام، ويظهر ضعفه وعدم قدرته على اتخاذ القرارات ـ وهذه سمته الأساسية ـ إذ إنه عندما يطارد (سرحان) لا يقترب منه لقتله إلا بعد أن تأكد من موته حقاً. أي أن خطة منصور للانتقام لا تختلف أبداً عن طبيعته المتأملة لا المنفذة. ويؤكد المؤلف هذه الناحية عندما ينسى منصور أداة القتل ـ وهي المقص ـ في البنسيون ويكتشف ذلك في لحظة مواجهته سرحان وقد فارق الحياة.

وتأتي نهاية الفصل الخاص بها مطابقة لبدايته، وكأن المؤلف أراد الإشارة إلى أن هذه

الشخصية لا تستطيع الفكاك من براثن الضغط والإرهاب ولا تستطيع رفع صوتها لتقول: لا إنها صرخة إدانة لما تقوم به السلطة من قمع ووأد للثوريين.

أما سرحان البحيري ـ الشخصية الرابعة ـ فهو صاحب وجه أسمر يشي بأنه فلاح، وهو معتدل القامة، سمرته أميل إلى العمق، وذو نظرة قوية، وفي الثلاثين من عمره.

وهو من المنتمين إلى الثورة، وقد انتقل من مركز إلى آخر، إذ عمل أولاً في هيئة التحرير، ثم انتقل إلى الاتحاد الاشتراكي، ثم أصبح وكيل حسابات في شركة الإسكندرية للغزل. وهذه الشخصية تمثل فئة المنتفعين من الثورة، وغير المؤمنين بها ولكنه يتشدق بمآثرها، يقول: (يا صاحبي إني بطبعي عدو أعداء الثورة، وإني من الموعودين ببركاتهم).

إنه شخصية انتهازية إلى أقصى الحدود، وحالم بالثراء حلماً لا يفارقه، ففي بداية الفصل نجد عبارة "هاي لايف" وهي ليست إلا تعبيراً عن حلمه بمختلف أنواع المتع. وهو يرتبط بعلاقة مع "صفية" ولكنها علاقة مؤقتة، وهي تطمح إلى الزواج منه، ولكنه يعد ذلك أمراً مستحيلاً ـ وهو إن كان يعيش معها ـ فإن معيشته معه ـ وهي الراقصة إنما هي علاقة يخفف بها عن نفسه وطأة المصروف. وهو عندما يرى زهرة وقد خرجت من المحل فيطاردها في كل طريق قائلاً: "لا غاية لي إلا تحية الجمال ذي العبير الريفي الذي أحبه" "إنها زهرة ناضجة وما علي إلا أن أقطفها، ولكن جسمها بريء"، ومن جراء هذا التعرف على زهرة وبتأثير إلحاح "صفية" عليه بطلب الزواج يقرر الانتقال إلى البسيون، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على فرصة استغلال ثانية ظن بإمكانه الحصول عليها، إذ أخذ يرسم الخطط لاستغلال زهرة، ويرتبط بعلاقة مع صديقه المهندس "علي بكير" الذي يتفق معه على إقامة مشروع لا يلبث أن ينكشف ويودع بكير في السجن.

وسرحان يود جذب زهرة إليه، ويفلح في ذلك ويقبلها ولكنه لا يقرر الزواج منها معللاً ذلك بتحسره على كونها من أسرة بسيطة وليست ذات مال أو علم. وهو يقرر أن يتزوج من "علية" مدرسة "زهرة" ويقارن بينها وبين "زهرة" فيقول عنها: (هنا الثقافة والأناقة والوظيفة).

أما علاقاته مع نزلاء البنسيون فهي محكومة بالنظرة الاستغلالية، فيوطد علاقاته مع من يظن أنه أكثر فائدة له، فعامر بالنسبة إليه شخصية انتهى دوره ولا فائدة منه: (ميت.. مومياء).

أما "طلبة" فهو بالنسبة إليه (وهم للواقع ومن المستحسن إسقاطه من الحساب)، و"طلبة" يبعث في نفسه حياة طبقة يتمنى وراثتها، وحياة يود أن يعيشها، وعلى الرغم من كثرة تشدقه بمآثر الثورة فإنه يرى أن ما فعلته الثورة في أمثال "طلبة" إنما هو نوع من القتل.

أما علاقته مع "حسني" فإنه يرى فيه رجلاً عقد العزم على العمل (وعلي أن أجد لي دوراً في ذلك المشروع)، ولذلك يسعى إلى إقامة علاقة قوية معه لأنه يأمل أن يحصل منه على فائدة، ولكنه يصفه بقوله: (.. من المؤسف أن حسني علام مثل الزئبق لا يسهل القبض عليه).

أما منصور باهي فهو أيضاً لا يستطيع الفكاك من انتهازيته، ويرغب في إقامة علاقة طيبة معه لأنها ستفيده في قابل الأيام لأنه (شقيق ضابط كبير من رجال الأمن. وما أكثر الذين يفدون من القرية سعياً وراء عمل، وما أكثر المشكلات التي يتطلب حلها الاستعانة بضابط كبير من رجال الأمن).

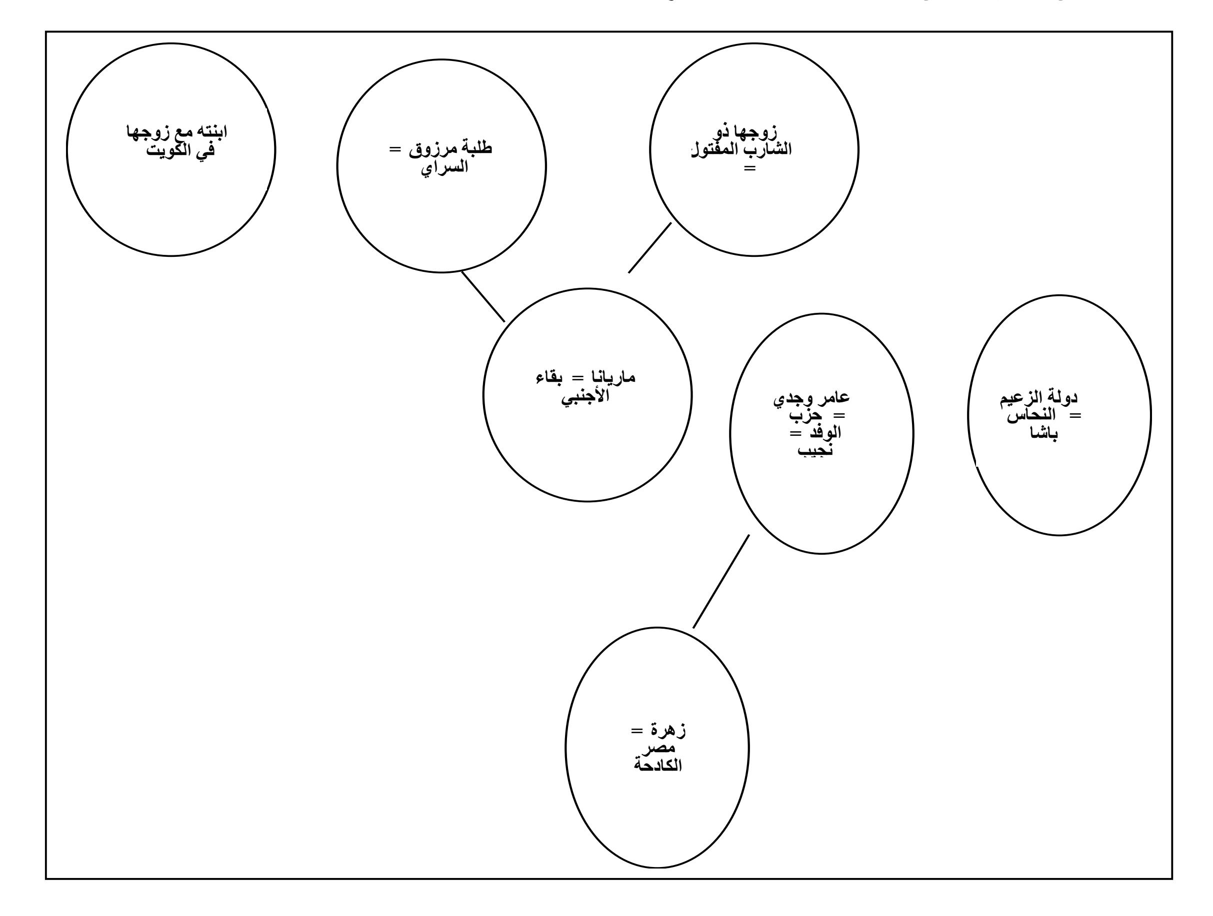
أما بالنسبة إلى زهرة فهو يعجب بها، وتجيش عواطفه نحوها ولكنه لا ينسى أن الزواج منها لا فائدة منه. ولهذا يقرر الاحتفاظ بها

بالطريقة التي تناسبه وتحقق له حيازتها ـ وفي الوقت التحرر من أي قيد يربطه بها، إنه لن يتزوجها ولن يفرط بها. وهو يريدها ضعيفة مستسلمة لإرادته، وهي ترفض الحب بغير الكرامة ولن تحيد عن موقفها الصلب في الحياة. وهو لا ينظر إليها نظرة تعلو عن نظرته إلى عشيقته "الراقصة صفية" حيث يقول: (هاهو قلبي يخفق مرة أخرى.. أجل.. إني أحب الفلاحة.. مجرد شهوة كالتي ساقتني إلى "صفية" في الجنفواز) وتتأكد استهانته بزهرة من خلال ردة فعله إزاء قرار تعلمها إذ يقابله بمنتهى السخرية والضحك، ولكنه يغطي موقفه بكلمات جوفاء يجيد افتعالها: (برافو! برافو زهرة). وعلى الرغم من أنه موقن بأن قرارها هذا نابع من رغبتها في أن تنهض بنفسها لتكون جديرة بها، فإن ضميره لا يتحرك، وقسوة منطقه الانتهازي لا تخف، إنه يكتم ما يتحرك من أحاسيس تجاه هذه الأحاسيس النابعة من صدق عاطفتها فيقول:

(.. الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو أو آخر، أما الزواج فهو مؤسسة، شركة كالشركة التي أعمل وكيلاً لحساباتها، إذا لم يرفعني من ناحية الأسرة فما جدواه؟).

وقد عمل المؤلف على إبراز جوانب الفساد في هذه الشخصية وتناقضاتها، فيشير إلى أنه قد ذهب إلى الاستماع إلى محاضرة عن السوق السوداء ـ في مقر الاتحاد الاشتراكي ـ ثم يذهب بعدها مباشرة إلى ملهى "الجنفواز" لقضاء السهرة. وهو يجلس مع رواد البنسيون مدافعاً عن الثورة بنفسه، ولكن تيار شعوره يقول وكأنه يخاطب "منصور باهي": (يا صاحبي إني بطبعي عدو أعداء الثورة... وإني من الموعودين ببركاتهم).

وبعد أن عرفنا الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية الرمزية، يمكنني أن أرسم شبكة العلاقات فيما بين الشخصيات على النحو التالي:



والسؤال المطروح أخيراً هو: لم كان صوت زهرة خافتاً طوال الرواية؟ وما هي مصائر الشخصيات الأخرى؟ وفي الجواب أقول: لعل المؤلف أراد أن يؤكد لنا أن زهرة لم تتبلور ملامح شخصيتها ولم تكتمل بعد، فهي ما زالت تحبو حبو السلحفاة، وما زالت تجد في طريقها بعض العقبات كأداء.

أما الشخصيات الرئيسية الأخرى ـ فإنها بما تمثله من فئات ـ ما تزال حية فاعلة، فماريانا ما زالت تعيش في بنسيونها، وطلبة ينوي السفر إلى الكويت، وحسني علام ما تزال حياته على سابق عهدها، إذ ما يزال يحتفظ بمئة الفدان التي توفر له ما يحتاجه من نفقات. ومنصور باهي يعترف ـ بتأثير ضياعه وقلقه ـ بجريمته التي لم يرتكبها فينحدر بذلك إلى سلبية مطلقة بهذا الاعتراف. وسرحان يموت منتحراً ـ وهو الوحيد الذي انتهى في الرواية ـ وهو العنصر الفاسد بل الأكثر فساداً واستهتاراً وانتهازية لكنه خلف له ذيلاً من أذياله، وصورة له وهو شخصية المهندس الذي قبضت عليه السلطات بجناية التزوير. أما عامر وجدي فهو الوحيد الذي يبقى على حبه وإخلاصه لزهرة، ولكنه يقبع منتظراً غروب شمسه.

ويبدو لي الزمن في الرواية قصيراً، وهذا ما نلمسه من شخصية زهرة غير المتطورة وغير النامية نمواً واقعياً، فهي على الرغم من أنها قد قررت التعلم العلمي والمهني، لكنها في بداية طريق تقدمها، ومن كان في بداية الطريق فإن عقبات كأداء لا بد أن تكون في انتظاره. وهذا إن دلنا على شيء فإنما يدلنا على تطابق الواقعي مع الرمزية في قصة رمزية كميرامار.

وأتساءل الآن كيف كانت شخصيات ميرامار من الوجهة الفنية، أي كيف تبدت حركتها في الرواية وأدوارها؟ وهل هناك تأثير لحذف أي شخصية منها؟ حتى الشخصيات الثانوية هل يمكننا أن نستغني عنها؟ لو جربنا ذلك لبؤنا بالفشل الذريع. فالرواية قائمة ــ كالبيت التقليدي الذي أسكنه أنا وتسكنه أنت ـ على أربعة أعمدة، وإذا ما جربنا إقامته على ثلاثة أعمدة فإن مصيره الانهدام. ثم في هذا البيت هناك أمور صغيرة ولكنها تشبه في قيمتها العمود فهل يستطيع أحدنا مثلاً أن يعيش في منزل ليس له جدران يأتي منها نور الشمس؟!

لنطبق ذلك عملياً ونحذف شخصية (منصور باهي) مثلاً فهل تكتمل الصورة الفنية للرواية؟ وهل نعرف بعد ذلك دور هؤلاء الشباب الذي يملؤهم الحماس، ولكن التردد يسحقهم؟ وهل نعرف لولا أخوه الضابط في البوليس أي دور تمارسه أجهزة السلطة في قمع أمثال هؤلاء الشباب؟

ثم لنحذف مثلاً شخصية (محمود أبو العباس) هذا الرجل البسيط الذي يمثل شريحة بسيطة من شرائح المجتمع تلك الشريحة التي تعمل لتأكل، الذي لولاه لما كان لنا أن نعرف دور هذه الشريحة البسيطة من بلدها ((ومن هنا أقرر وأؤكد أن اختيار الشخصية الروائية يقع تحت تأثير نزوع داخلي لدى المبدع، وأية شخصية تعرض من أجل ترميم رقعة روائية ستكون ناشزة إذا لم يستطع المبدع أن يتواءم معها روائياً)).

وقد عمل المؤلف على استخدام عنصر الطبيعة كمعادل لما في دواخل نفسيات شخصياته، ففي شخصية حسني علام مثلاً يسقط الطبيعة فيرسمها حادة غاضبة ليصور مشاعر غضبه وحنقه على الواقع: (... وجه البحر أسود محتقن بزرقة يتميز غيظاً) وكذلك يفعل

مـع (منـصور باهـي) إذ يجعلـه يـرى في سـكون الطبيعة معادلاً لاستسلام إرادته وضعفها فيقول: (... يعجـبني جـو الإسـكندرية لا في صـفائه.. ولكن في غضباته الموسمية).

ويلجـأ الكاتـب إلى اسـتخدام تـيار الوعـي مسايراً في ذلك طبيعة الشخصية، فاستخدامه له يكثـر عـند شخـصية (منـصور) الـذي يكثـر عكوفه على ذاته، وكذلك في (عامر وجدي) الذي يعيش على اجترار الماضي.

ومن هنا تأتي اللغة والحوار مناسبين لطبيعة الشخـصية، فكـل مـنها تـنطق بلغـة نمـوذجها، والحوار فيها محكوم بالسرعة دائماً، بل إنه من الممكن القول: إن التسارع هـي السمة الأساسية للرواية.

❑❑

نمـــاذج روائـــية لكتاب من اللاذقية

❑ زهير جبور *

يعتبر النص وسيلة التواصل بين الكاتب والمتلقي، ويخرج عن سيادة صانعه ليصبح تلقائياً ملكاً تحليلياً ونقدياً إلى القراء الذين يصدرون رأيهم عبر ما توصلوا إليه، ولكل مدى استيعابه وهي وجهة نظر من الواجب احترامها، مهما كانت وكيفما توجهت، وفي النقد أن الأكثر إبداعاً يتعرض للحوار والمناقشة والنصوص المتكاملة تعتمد الوعي الذاتي الذي يحمله المبدع، وفيه حرفيته الفنية، في هذا الزمن يصلنا الكثير من الأدب والفن مخنوقاً، متزحلقاً، حاملاً للأضرار والأذية النفسية، وثمة نص يعاني من حركة القدم والسير البطيء، وآخر يجري بسرعة ويقظة وسهولة، والرواية اختراع يأخذ من الحياة، والحاجة ملحة إليها وضرورية، وهي تطرح فكرتها من الواقع والخيال، ويبقى السؤال عن الإبداع لغزاً لم يفسر وينطلق من مكون العمل ببراعة الصانع وعبقريته.

شهدت اللاذقية في السنوات الماضية حراكاً روائياً اختلفت مستوياته، صدرت هذا العام 2012 عدة أعمال لكتاب وكاتبات تحمل الهم العام والخاص، القومي والاجتماعي، ولكل منها تأويلها ضمن شكلها التقليدي أو ما يخترق ظواهريته، أو من جدد في فنية لغتها أو أبقاها على حالها، ولم تحظى رواية اللاذقية إلى الآن بدراسات نقدية علمية تناولتها عبر مراحلها، وفي حال استثنينا الكاتب حنا مينة والمرحوم هاني الراهب لم يظهر في ميدانها اسماً متفوقاً أخذ مكانة يشار إليه، أو تميزاً في النص الروائي السوري والعربي، بقيت رواية اللاذقية محاصرة ضمن حدودها وغياب النقد الجاد عنها، وثمة أسماء اجتهدت ونشرت، وكتابتنا هذه ما هي إلا محاولة للوقوف عند روايات لنتعرف على القليل من دلالاتها الوظيفية، ولا تهدف في معناها النقد المطبق لأسسه، وما قصدناه هو كشف بعض جوانبها وقد يدفع أصحاب الاختصاص في الاهتمام بالأعمال المحلية خاصة وأن كلية الآداب في جامعة تشرين تجمع العديد ممن يعملون في

* قاص من سورية.

الموضوع وساهموا بتنشيطه عربياً، ويفترض واجبهم المتابعة والإغناء وقراءة المدلول الذي يزرعه المؤلف ويختلف بين الدراسة المعمقة وإبراز الجوانب الإبداعية دون الوقفة الوصفية، وأملنا أن نكون قد وفقنا بتقديم ما تمكنا منه وما هو إلا خدمة لجنس أدبي نجده يحتاج للكثير من جدية النقد والمواجهة الواضحة والصريحة للخلاص من تخبط يؤدي حتى الآن إلى التراجع وغياب الموضوعية وإجراء جراحة الفرز الفعلي.

عباءة حب:

نشرت الكاتبة ماري رشو روايتها (عباءة حب) التي تضمنت تبريرات حول امرأة تعشق آخر وهي في بيت الزوجية وابنها شاب غادر البلاد من أجل العمل، وقد اعتمدت خطاب الأنا الذي حل نيابة عن شخصيات الرواية، فنقلت أحاديثاً عن الزوج، والعشيق، والابن، والصديقة المتسترة التي تظهر عند حاجتها لتغطي ضعفاً في بنية السرد، ولنتعرف عليها أنها زوجة شهيد فلسطيني، وليس ثمة حضور للخط الفلسطيني أو المقاوم في العمل، فجاءت الشخصية بحثاً عن خيط لإخراج الرواية عن فرديتها وإدخالها في الهم العام لكنها لم تنجح في ذلك، وظلت مفتقرة للقناعة ولم تستطع تشخيص التجربة أو تأخذ منها قيمتها التي تتقدم أو تتراجع تبعاً لقوة الانطباع الذي يتركه النص عند المتلقي، وكان غياب التشخيص واضحاً خاصة وأن شخصيات العمل لم تمنح فرصة للتعبير أو الاحتجاج، فجاءت مسلوبة كما سلبت الرواية من مقوماتها، لتخلو من أي انطباع، ولم تترك أثراً لسؤال أو دهشة إبداعية خاصة وأن الكاتبة صاحبة تجربة قديمة وكانت قد تميزت في بعض كتاباتها، وموضوعها في عباءة حب يحتاج للمعالجة المتأنية، وهو يخضع لمعايير اجتماعية يساء فهمها ولا تأخذ منحى الجرأة، وليست من قضية رصدت خلالها، وهي لم تكن على علاقة صحيحة بتجسيد الحياة وثراء المطلوب من التجربة.

أنين المدى:

للكاتبة هدى وسوف روايتها (أنين المدى)، حيث المصادفة التي قادت بطلتها إلى الصحراء بعد حصولها على وظيفة في شركة النفط، وهي الأنثى الجميلة كما ورد وصفها المتكرر عبر الأنا التي احتلت صفحات العمل، وارتداء الثياب المتحررة بعض الشيء التي تبرز مفاتن الجسد، وعبر مواجهة لهذا الواقع الصحراوي التي وجدت نفسها بداخله تتلقى الموظفة الجديدة انتقادات لاذعة من المحيط الذي دخلته دون معرفة بعاداته وتقاليده، وتعتبر ذلك تحدياً لحريتها الشخصية، وبرغم أن الأحداث تجري في الصحراء إلا أن الكاتبة لم تدخل عوالمها، ولم تسخرها، وكان من الممكن جعل عملها متفوقاً ومميزاً من خلال أدب الصحراء الغني جداً بمفرداته، وهو يعتبر هاماً في الأدب العربي، خاصة عبر بطلة مثقفة ـ كما وضحت الرواية ـ تعرف الصحراء للمرة الأولى، وكان من المفترض أن تثير دهشتها وتدخلها التفاصيل والاستكشاف والبحث، وهي التي حضرت إليها قادمة من شاطئ البحر، لكن الحب داهم صبية النفط مع زميل لها في العمل مما جعلها تعيش دنياه وتتناسى دنيا الصحراء التي أزهرت بداخلها عشقاً خفق له القلب ليخفف عنها قسوة الواقع في المد الرملي الذي أسمته أنين المدى لكنها قامت في محاولة لرصد الفساد الإداري والمالي في شركتها، ولم تتمكن من الغوص المطلوب مكتفية في التلميحات السريعة، ولم تمثل الحياة الواقعية بحد ذاتها، ومن المعروف أن الرواية المتيقظة ترفض أن تفعل ذلك مفتقرة إلى عدة مقومات كان يمكن أن تبعدها عن الاختناق ولعل من أهمها إعطاء الأحداث بعدها الفلسفي والعيش بتجربتها، لتأتي مفردات

الحب، والملابس، والوصف، والاستعراض، وتبادل الهدايا، والحلويات طاغية على البعد التشكيلي، وستكون الرواية ذات مواصفات عظيمة لو أن البطلة سخرت العاصفة الرملية التي تعرضت لها وطوعتها في خيال سيغير اتجاهها، وهذا من مهام الأدب الذي ينقذ الأرض من الانزلاق، وكان الأفضل البحث عن أسلوب يبني عملاً روائياً لا تقذفه السطحية بعيداً، جاءت نهاية قصة الحب فاجعية، فتحولت أخيراً إلى صورة (فوتوغراف) صامتة كل شخص فيها يعرف نفسه، لكنه لا يتمكن من مخاطبة الآخر، ولا التحدث معه.

قانون مريم:

رواية (قانون مريم) للكاتبة كلاديس مطر أخذت مسارها بين بيروت واللاذقية لتوحي في انطباع حياتي، واقعي، دعمته رؤية تاريخية حولت الذات إلى العام، وأخذت من الوطن ما تستطيع وتشربته، ولخصت فكرة أن تكون حكيماً عليك أن تطبق عدالتك على غيرك كي تحقق عدالة نفسك، ولا يتم ذلك إلا من رجاحة العقل وحكمة المنطق، وقد استلهمت التاريخ. أخذته من أحداثه القديمة وتدرجت به. لعبة أتقنتها مريم بقانونها حين جرتها المصادفة للارتباط بشاب لبناني قدم نفسه على أنه علماني متحرر من ذيول الاقتتال الطائفي، وما هو في الحقيقة التي اكتشفتها إلا واحد من أولئك الذين مارسوا القتل على الهوية، فربطت خصوصيتها السورية في التاريخ، وعلمانيتها الفعلية بقدرتها ومصادفتها، واستخدمت طرائق السرد المتعدد متكئة عليه في تحليلها المعمق، لتعيده إلى فردية مشكلة بدأت تتصاعد، ومسرح الأحداث أمامها، وحين كان يريد أن يدخلها المجتمع اللبناني المزيف الذي ترفضه وتعرفه كانت بدافع سوريتها تبحث عن مشاكل العمال السوريين في لبنان لتكتب عنهم وكيف يعيشون القهر للحصول على لقمة عيش، إلى أن جاء يوم مقتل الحريري، وقتذاك أكدت موقفها موظفة المتخيل ومستخدمة إياه في إتقان وبراعة فعل الكتابة، لاعبة على الضمائر والتاريخ، منذ ما قبل الميلاد وحتى الحريري، وما بينهما من عمال سوريين يضطهدون، وقد رفضت تبريراته فيما يخص الصليب المتدلي على صدره قائلاً: (لا تتطلعي إلى الصليب على صدري، لم أضعه أنا إنَّما هي الحرب التي حفرته حفراً على صدور الجميع. الحرب كافرة حفرت الصلبان والمصاحف على صدورنا، هذا ما تفعله حروب الأهل والجيران، يا حبيبتي تجعل الكل متمترساً وراء دينه) لكن مريم وهي تحمل خطها العقائدي تابعت تتمة للاستبصار والكشف والبحث والتوغل في التاريخ، ولن يكون الميليشي القاتل إلا جزءاً من تناقض كبير، وهوة فيما بينهما من الصعب أن تتقارب ضفتاها، وهما كل واحد في اتجاه، فكيف يمكن للحب أن يصمد؟ وخاتم الخطوبة الذي لبسته في كنيسة لم يستطع أن يجمع ما لم يتمكن الزمن من جمعه، وليس الاختلاف في الدين ولا بأي شيء آخر، سوى العقيدة، والابتعاد الفكري واضطهاد عمال سورية، وهكذا أعلنت الانفصال وقد جعلته الرواية تاريخاً قبل معالجته فرداً، وكما تفجرت عربة الحريري تفجر غضبها وهي تسمع شتائم لسورية من مجموعات لم تقدر دورها ولا اعترفت بفضلها، وتركت تجوب الشوارع تحمل النكران والسخط، وضمن لمسات ترتيبية مازجت رواية قانون مريم بين الحاضر والماضي في نص ختم موثقاً بتواريخ أحداث عبرت على مجرياتها من قبل الميلاد وحتى موت الحريري حملت التوثيق ولم تغرق، وجعلته لا يقارب بنية الأحداث ولن يمسها بسوء الرؤية أو الفنية، وجسد عمل كلاديس مطر قوة وعيها الاجتماعي والتاريخي

والوطني مؤكدة نظرية النقد أن العقل العميق يقدم إبداعاً عميقاً في تحليله واستيعابه، وقانون مريم رواية متميزة وينبغي أن تأخذ مكانتها، وهي تقدم حقيقة أن الوطن هو النبض والإيمان به يأتي من خلال جذور يجب أن تترسخ في الذات هي الأرض والتراب، وفي نفسها وعقلها وإحساسها سورية كما تراها وتعيشها ولن يكون ذلك قانون مريم وحدها طبعاً.

التباس:

حملت رواية سمير عامودي عنوان (التباس) وجاءت في أسلوب الاقتراب والابتعاد حسب ما تقتضيه رؤية الراوي وفنيتها التي تمحورت على أساسها، حيث الميل الشديد إلى خصوصية تتناسب مع وجهة نظر الكاتب، وهو المؤمن جداً بعملية الكسر والتمرد، ومعنى الالتباس الإشكال وعدم الوضوح، تمكن من الموازنة بين الأحداث والمعنى، في بناء من الفرضيات النفسية التي أحاطت بها متوزعة بين العام والخاص، مقاربة المكان، والشخصيات التي تؤدي أدوارها بين هنا وهناك، مع إشارات سريعة للفساد. العهر. الاستغلال. الحب. الحياة. المعاصرة. الأصدقاء الذين يتبادلون المواقع في فهم ما يدور كل كما يرى عبر تأثير العلاقات المنعكسة بين أحداث المعنى التي تصل متوازية على مستوى العمل، لتربط حدثها مع العالم الذي تقع فيه مكونة من أضواء الألوان. القوالب. الأشكال. كما هو الفن الذي يقدم عبر أجزاء متناثرة، تاركة للقارئ مهمة جمعها، وإعادة هيكلتها والتفكير بها وتحليلها، آخذة شخوصها من الواقع مبتعدة عن إظهار صور في كل واحدة ابتسامة مصطنعة، أو نظرة ينبغي أن تكون محشوة أملاً، وهي هنا تدخل سراديب مطاردة متلقيها، من خلال رسائل قصيرة لالتقاط الاختلاف في القوانين التي تحكمت بخلقها عبر وسائل حسية، جمالية تتقارب من الطبيعة والأساس، وصولاً للإدراك المعاكس لأسلوب التسلسل الذي نعرفه في روايات البداية والوسط والنهاية، والإدراك المطلوب في التباس لسيل جارف إن تمكن الوصف من تأدية غرضه، وهكذا سيكون المتلقي مع الراوي الذي يحكي، يقفز، يرقص، يتوقف، يسمي الأشياء بواقعيتها ويخرج عنها، في فضاء أراده أن يكون حدثاً ليس للأمكنة لكنه فيها، وليس للذاتية ويحملها، فضاء يضيق ويتسع. يهتز. ويحتاج إلى الاستجماع الذهني، والإحساس الإدراكي بما يحصل، وتتوارد الاستطرادية المتعاقبة لكن ليس على الأحداث الواحدة، بل دون تسلسلها الضروري، أو المعقول، وتتوسع الحبكة من إمكانياتها محطمة استمرارها الطبيعي، ملحة على أنها لم تبدأ وتنتهي كيفما اتفق، بل تخضع منذ البداية لشيء بحجم الإبداع، ونهاية حددتها الضرورة التطورية لشكل ظاهر في لحظة استبصار توهج وتلقائي خاصة حين يحس المستوعب النبيه أنه الخطاب الموجه إليه، وقبل النتائج ينبغي أن يفكر، وسوف تصادف الرواية من يقذفها بضجر، تأفف، بل تأمل بعد فقده للصبر، والأمر أن الكثير من بشر هذا الزمن افتقدوا ميزة التبصر والمطالعة المتأنية، والعلاقة مع النص الذي يجعلهم يفكرون، وعلمتهم الكتابة السريعة المثقوبة أن يستعرضوا صوراً ترضيهم أو لا تفعل، قصصاً تشدهم بسطحيتها وسذاجتها منتهية عند إثارة عواطفهم دون عقولهم، كما هو المدبلج من المسلسلات التركية، و(التباس) لا تقبل قراء يستسهلون، بل هي تدعو للمشاركة في التحليل والاستنتاج، وتنشيط الذهن في معادلة لها خصوصيتها وتكريس النبوغ في توجه للحقيقي، وليس لإملاء الفراغ، وثمة نقد يقول: أن أكثر الروايات فائدة للعالم النفسي هي التي لا تقدم

تفسيراً نفيساً للشخصيات ويترك ذلك له، وهنا تتمركز القيمة، وتتلخص الفائدة.

أكثرت (التباس) من العلاقات النسائية مطلقة أسماء لها رمزيتها (ماء الحياة) (وفاء) (أمينة) وأظهرت طبيعة الحيوان عبر لقاءات تنتهي في شهوة (بصراحة كنت سأعضه، وشعرت بتحول ما، كأنني نمت أبداً، وحين أفقت أفقت على كلب) (أذكر أنني سألتها نعم سألت ماء الحياة هل تسمعين نباح كلب؟ كنت أتوقع أن تقول امرأة مثلي لا تسمع نباحاً، بل ترى كلباً وفي مثل هذه الحالة ثمة تحول لا ينتهي عند النباح فحسب، بل يجسد حقيقة أولئك الذين ترفض ماء الحياة سماع نباحهم متميزة عن سواها، وتراهم حقيقيين، ربما لأن ماء الحياة تعتبر استهلاكها حيوانياً خال من إنسانيته عبر علاقات لم تجعلها للحياة، بل ماء الدوافع الأخرى التي عبر عنها في كلمات كتبت بحرفيتها كما أراد الراوي إيصالها للتأكيد على واقعيته، مواجهاً القارئ بكثير من الاستفزاز والفوقية، مخاطباً إياه على أنه بحاجة للفهم، والثقافة، وله الخيار في أن يفهم كما يريد أو أن لا يفهم وليس هو بحاجة لمثل ذلك (لا أحاول أن الجزم أو لغو التعميم والأمر لا يتعدى حدود التجربة الذاتية، وقبل كل شيء آخر أحاول رفع الكلام إلى مستوى الحكاية، مجرد حكاية، فقد يجد البعض كتابة سيرته، مثل هذا القول سأسمعه وقد أقرؤه، فأفترض أن هناك من سيكتب عن نصي هذا وربما يقول من غير هذه سيرته وقد يضيف ليس لدي كلام آخر) ص 70.

لكنه يختم بعبثية متهكمة لا نتمكن من طرحها بسبب عدم احتمال وقوعها، وربما يلجأ لتأكيده الوارد في النص إما لإبراز ثقته المطلقة بما روى، أو لأنه لا يكترث برأي الآخر، ومن المفترض تقبله كما هو، والخروج عن المألوف لا يعني طرح ما لا يمكن القيام به، أو مالا يتحمله الخيال وسيرفضه رأي مالك الذاتية ويثير غضبه وتجنباً للواقعة ليس في العمل سيرة ذاتية بمفهومها، ولن يهتم قارئ أمريكا اللاتينية في حال ترجمة الرواية إلى لغتها، والسيرة الذاتية لا تعنيه، والمهم ما قدم من إبداع، وهذه المواجهة وسواها قد تحقق هدف استفزازه وتجعله يتساءل ماذا يقول هذا الراوي؟ وخصوصية التباس تأتي بما فيها من التباس، ويمكن الحكم عليها أنها متراجعة، أو متقدمة، وهي في سياق الرواية السورية تأخذ صفة متحدية، رافضة، خارجة عن القانون، لها قانونها، جميعها تساؤلات متروكة للقارئ الذي قد يخرج مقتنعاً أو العكس. وفي الحالين هي إشكالية من الأفضل التوقف معها عند الشارة الحمراء الموضعة كجدار يصعب تجاوزه، (لكن غماز سيارتها الخلفي ستقول أيضاً باتجاه المدينة) صوب العمق غير المرئي فيها أو المشاهد على مد النظر تاركاً دهشات متوترة أو عابراً دون أثر يذكر. رواية تقرأ ويتم التوقف عندها. وسمير عامودي كاتب له قصصه القصيرة. وتجربته الطويلة.

عندما تبكي المرآة:

نشير إلى أن رواية الكاتب طاهر سعيد الصادرة عن دار طلاس هي الأولى التي تنقل جانباً من الأحداث المؤسفة التي جرت في بلادنا، وحملها قلق المواطن، واستنكاره، ثمة ظروف أجبرت الراوي على مغادرة مدينته اللاذقية إلى مطار دمشق بسبب وصول ابنته العائدة من السفر، وسوف تحط طائرتها في وقت مبكر وعليه التواجد، بداية يستعرض أحداث رحلته بحافلة عامة، تعرضت في مدينة بانياس الساحلية للمخاطر وواجه ركابها الرعب وانتابهم الذعر، وعلى طريق المطار يظهر استغلال سائق العربة الصغيرة العامة الذي صار يتلاعب بأعصابه وابتزازه للحصول على مبلغ مضاعف من المال،

وبين التفاصيل المختلفة التي تجري ومونولوجه يسهب في الالتقاط والتفسير، محللاً لكل حركة أو جملة وموقف، حتى تحول الطبيعي منها إلى العكس، وهو في تحفز واضطراب، يسرد أحداثه التي تأخذه إلى قضايا أسروية ربطها بها، بين كتابة صحفية تنقل الصورة المباشرة، وصياغة أدبية آتية في عفويتها وصدقها وإيمانها وتسرعها في أنها تريد أن تعبر وتظهر موقفها من الوطن والانتماء إليه، وسمي العمل (عندما تبكي المرآة) التي تعكس رؤية الراوي وهو يشاهد وينقل ضمن فصول بين المغادرة والعودة والمبيت لساعات في إحدى الفنادق المتواجدة بالقرب من المطار، وتقوم الرواية بعمل التوضيح والتعليق والوصف، وطرح شخصياتها بظاهرها المتحرك دون الغوص فيها والدخول إلى الأعماق، عبر إشارات سريعة تمكن المتلقي من المشاركة أو التفكير والتحليل، وتحركهم هذا شكل صلب الحدث، وكانوا حياديين في البناء الذي انفرد به الراوي، مفضلاً عدم مشاركتهم بل التحدث عنهم، مما أدى إلى طغيانه عليهم في بعض المقاطع، وجاء مفتقراً لتوزيعهم في انسياب فني يؤدي عمله، ويبرز حضور الشخصيات كي لا يضعف دورها، تاركاً بعض الفراغات التي تحتاج (للبراغي) من أجل تثبيتها بهدف الوصول إلى نص لا ارتجاج فيه، لكن الرواية بكاملها تطرح حسن النية على أنه الموقف الذي ينبغي اتخاذه من أجل الوطن، وبالمقابل الشك بقصد الحقيقة، والخوف يسيطر على كل شيء، ولا يخلو النقل من انتقادات تعبر سريعاً كان يمكن التوقف عندها بتمهل، ففي فصل (صيغ لم تكتمل) ص 117 ثمة حوار بين مجموعة لكل واحد رأيه (يا أخوان إنني لست بعثياً، ولا من المنتمين لحزب آخر سوى حزب الوطن إلا أن أشد ما يؤلمني أن أحد نسورنا البواسل نسور حرب تشرين ولبنان يستشهدون على أيدي الإرهابيين، أن نجد آثار تنظيم القاعدة الإرهابي صنيعة الأمريكان والصهيونية في ساحات دمشق وحلب، أن نشاهد كيف هذا الرجل العظيم (جنود) يقطع جسده وهي حي) ص 126 مثل هذا الرأي يعيدنا إلى موضوع مهمة الرواية خاصة التي تتضمن أحداثاً كبيرة مثل الحروب والكوارث، وقد قدم ألبير كامي للرواية العالمية نصاً خالداً متكاملاً في (الطاعون) ونسجه بحرفية إبداعية كي لا يقع في مطب التأريخ والتوثيق والتسجيل والحوارات المباشرة، ولا يجوز أن يكون العمل مجرد ألبوم صور يدعو المشاهد إلى تركيبها وجعلها نصاً لا يخرج عن دائرة الانطباع الأولى الذي يمكن التقاطه عبر النظرات السريعة والعابرة للصور، بل من المؤكد أن النص يقوم بمهمة إضاءة جوانب الأحداث ورفد القارئ بمعنى غير المعهود والمكرر في خطابيته ولغته وأن لا تفرق خطوطه في علاقات شخصية جداً، تحددها لحظات الانكسار، أو التوتر من موقف هو لا يعني الجميع، ويهم صاحبه فقط لأنه يمتلك عنصر التصعيد أو الحل، ويحصل أن الشخصية في مكان وحدثها في آخر، وثمة لهاث، وجهد، وتكلف لمحاولة اقترابهما، وهو ما يجعل الانصهار غير طبيعي وفقدانه للمزيد من الحرارة كي يقوم بفعله، وأن تكون العين الرائية ضمن جو التعرف على الخصائص، ولكل نص ميزته ودوره في المعرفة ضمن نسب متفاوتة، لكن الشرط الرئيس هو توفرها، وإلا ماذا يعني في النهاية الأدب والفن بشكل عام، وفي (عندما تبكي المرآة) رسائل مبهمة وأخرى صريحة، انتقادات مباشرة مدغمة تصب بكاملها في قضية الوطن بوجهها الإيجابي وبعض السلبي (سألتقيه هنا بعد ساعتين للتشاور فيما سنطرحه على طاولة الحوار إنه من كبار رجال الأعمال ومن المستغلين) (لا أظنه من أهل الحوار ما يهم هؤلاء المصالح فحسب) ص 71 ـ 72 وهذه إشارة للتجار

الذين سعوا للربح وتحقيق المصالح ولو على حساب قوت الشعب، والمقصود الحوار الوطني الذي تمت الدعوة إليه مع بداية الأحداث المؤلمة التي جرت في البلاد، وترصد الرواية بعض جوانب الفساد، وكان الكاتب قد تناولها في رواية صدرت عام 1995 بعنوان (الحديث الذي لم ينته) وفيها الكثير من الأسئلة التي كانت وقتذاك تحمل بعض الجرأة ولم يتم التطرق إليها (متى يتجاوز حزب البعث منهج الفساد بجميع ميادينه ويحصل التواؤم بين النظرية والتطبيق) سؤال طرحته الرواية المذكورة وهو متروك للبحث والتحليل السياسي، وثمة خطورة في أن يحمل الأدب مثل هذا الطرح خاصة إن لم تنجح جراحة الفرز بين السياسة والتاريخ والأدب، كي لا يطغى أحدهما على الآخر، وتضعف خصوصية الإبداع، وقوة التحليل الأدبي التي ستغرق في اتجاه آخر.

عندما تبكي المرآة تحمل فكراً قومياً لكاتب انتمى منذ بداية حياته إلى صفوف البعث العربي الاشتراكي، وهو الآن يعيش الأحداث التي تجري، وأراد أن ينقل معاناته معلناً رفضه، لن تعامل مع الرواية من قبل الناقد المختص بشروطها الفنية وشخصياتها المتواجدين فيها بحكم التواجد وهم يعيشون الواقع الذي يتحدث عنهم وليس عن سواهم، ولعل أبرز ما فيها من أدب هي روحها الوطنية العالية جداً التي تغفر كل ثغراتها.

قبل الأبد برصاصة:

صدرت رواية أنيسة عبود قبل الأبد برصاصة عن دار نشر روايات الهلال في مصر، وتجري أحداثها حول شخصية مها الشابة العراقية التي تعرضت للاغتصاب الوحشي في سجن أبو غريب أثناء الاحتلال الأمريكي والذي عرف بفظاعته، بعد الإفراج عنها تحمل في داخلا عذابها النفسي، وطعنة ما تعرضت له من أذى، وروحها تعتصر حزناً، وقد اتخذ والدها كبير العشيرة قراره بغسل العار وطلب من أخيها تنفيذ حكم ذبحها، وبدافع الحياة تبقى سطوة العروق النابضة تسيرها وهي في تأجج مع مشاعرها وتخبطها وحصار لم تنكشف أبعاده في حالة اللاوعي التي تتعرض لها الجماعة ضمن مجهول لم تحدد ملامح نهاية فصوله، وآثار دماره المادي والمعنوي والنفسي قائمة مشكلة تفاصيل العيش اللاإرادي، فتغيب البطولة عند الكثيرين الذين يواجهون الهول بذهول يشل التفكير، وفي المقابل سيكون اندفاعاً عند مؤمنين يموتون فداء للوطن، هذه الرؤية لم تتوضح عند مها التي تحيا العراق، ولم تظهر عندها مواجهة كهذه، وهي مضغوطة منعدمة لكن تعلقها في الحياة سيكون المقدمة للعمل الذي ستنفذه لاحقاً، ليبقى خروجها غامضاً، وكان يمكن عبر ردة الفعل أن تختار التضحية وكل الأبواب سدت لتأتي خاتمة الرواية مبرزة هذا الانعطاف الذي لم تكن تحمل بذوره في بدايتها، ما جعلها تفر من العراق إلى سورية، وهنا بحثت عن سبل للاستقرار والعمل ومتابعة العيش ولعلها مدانة أولاً بقبول القرار الذي حصل بمساعدة صديقة وقناعة أخيها بعدم جدوى الذبح غسلاً للعار، وثمة ما هو أشمل في وطن استبيح بكامله دون استثناء ويقينه أن أخته ذبحت واقفة عشرات المرات، وهي حالة وعي أدركها الشاب فتمرد على عادات وتقاليد العشيرة، بداخله ما افتقدته وليست كرامتها مستقلة عن كرامة الوطن المغتصب كما هي أخته، وهكذا سهل لها الطريق إلى دمشق، لتحمل غير هويتها متنكرة بشخصية غيرها واسمها، وكل ما يعبر عنها، وما في شعورها إلا زعيق صراعها وانشطار ذاتها بين وطن يموت وطهارة انتزعت منها قسراً، حاملة قدرها الذي لم يكن وارداً في مقياسها الزمني، وهي أمام مرآتها تفتش عن مسلك، أو

منفذ لجمع شظايا انشطارها بين الفردية والكل، داخل تواجدها في حي جرمانة خطوة تدفعها للانخراط في بيئة الانحراف التي جرتها إليها المصادفة وأخرى تجعلها تبتعد بين انكسار أو صعود وهبوط، تردد واستكشاف، وتعود إلى بغداد في لحظة حسم لم تقرها إنما جاءت بتأثير خارجي، وفي هذا الانهيار لم يكن ثمة تفكير للقيام بعمل ما، أو هدف بذاته، مهد له بنوع من الشرارات المسبقة عبر النص، ولم يظهر ما يوحي بقيامة الذات المحطمة منذ البداية، إلا الحنين للرائحة هناك، والقهوة، والحبيب، والصديقة، والأم، وللاختراق وهو أمر طبيعي في مثل حالها، داخل جرمانة أعداد كثيرة من سكان العراق حملوا فاجعتهم وهم يعيشون طقوسهم، ودموعهم، وعراقهم، وذكرياتهم، وحنينهم، مما جعلها لا تغادر البيئة، ولو كانت بعيدة عنها، هل ستمضي عكس الاتجاه، وتتحرر بهدوء وتنسلخ عن ماضيها وتيار الألم يتراجع بحكم الزمن، لتحمل هزيمتها دون أية إيجابية في شخصها، هذه وجهة نظر قابلة للاحتمالات، وليس من مهمة النص الإجابة ما دامت المجريات تمضي في جدولها الحياتي، لتأتي المصادفة وتلعب دوراً آخر حين قدمت لها تلك المرأة التي كانت قد خططت للعودة بتصميم، بعد التخلص من ولدها اللاشرعي وقد حملت به في سجن أبو غريب وأنجبته بعد الإفراج، ساعية لنسف أمومتها مع أن أسباب العيش محققة لها في جرمانة بطريقة ليست طبيعية والثري السوري ينفق عليها، والسبب الرئيس لاسترداد لوعيها التفاعلي الداخلي كانت كل المرأة التي ساهمت بفعالية في وضع نهاية لغسل عار الوطن والعشيرة والخلاص من الصراع الضمني، ومعها تضع الأم طفلها أمام باب الكنيسة وتمضي بهدوء وإصرار، وما هذا إلا تجسيد نفسي لحالة أسطورية توقف عندها علم النفس مطولاً، وقد أرادت له العيش دون القتل، وإذا ما كتبت له الحياة سيحمل معنى اللقيط، لكنها نزعة الأمومة والبطولة في التخلص منها، وفي الجسامة كان من الممكن أن تأخذ الأم المزيد من الإفصاح التحليلي النفسي كي لا يأتي تحديها لذاتها مخنوقاً، وقد عبر انسلاخها عن أمومتها دون تأثير يذكر.

قبل الأبد برصاصة رواية للحس القومي صعوبتها بين الفكرة وسكبها إذ لا يكفي الاعتماد عليها فقط، بل ثمة إمكانية للوصول إلى واقع وتخيل، وتختتم الرواية في عمل استشهادي تنفذه الاثنتان في بغداد، وقد خرجت الرواية عن زاوية امرأتها إلى موضوع الشعور الجماعي بنبرته المأسوية، والدخول الأدبي في القيمة القومية والوطنية التي عرفت بها الكاتبة عبر أعمالها الأخرى بين القصة القصيرة والرواية.

❑❑

ثبت أعداد الموقف الأدبي..

ثبت أعداد الموقف الأدبي (1 – 500)

❑ إعداد: ندى السّقا *

السنة	العدد	رئيس التحرير
أيار 1971	1	صدقي إسماعيل
حزيران 1971	2	// //
تموز 1971	3	// //
آب 1971	4	// //
أيلول ـ تشرين أول 1971	5 - 6	// //
تشرين الثاني 1971	7	// //
كانون الأول 1971	8	// //
كانون الثاني ـ شباط 1972	9 - 10	// //
آذار 1972	11	// //
نيسان 1972	12	// //
أيار 1972	السنة الثانية ـ العدد 1	// //
حزيران 1972	السنة الثانية ـ العدد 2	// //
تموز ـ آب 1972	السنة الثانية ـ العدد 3 - 4	// //
أيلول 1972	السنة الثانية ـ العدد 5	// //
تشرين الأول ـ تشرين الثاني1972	السنة الثانية ـ العدد 6 - 7	جورج صدقني
كانون الأول 1972	السنة الثانية ـ العدد 8	// //
كانون الثاني 1973	السنة الثانية ـ العدد 9	// //
شباط ـ آذار 1973	السنة الثانية ـ العدد 10 - 11	// //
نيسان 1973	السنة الثانية ـ العدد 12	// //
أيار ـ حزيران 1973	السنة الثالثة ـ العدد 1 - 2	زكريا تامر
تموز 1973	السنة الثالثة ـ العدد 3	// //
آب ـ أيلول 1973	السنة الثالثة ـ العدد 4 - 5	// //
تشرين الأول ـ تشرين الثاني 1973	السنة الثالثة ـ العدد 6 - 7 - 8	// //
كانون الثاني 1974	السنة الثالثة ـ العدد 9	// //
شباط 1974	السنة الثالثة ـ العدد 10	// //
آذار 1974	السنة الثالثة ـ العدد 11	// //
نيسان 1974	السنة الثالثة ـ العدد 12	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
أيار 1974	السنة الرابعة ـ العدد 1	زكريا تامر
حزيران 1974	السنة الرابعة ـ العدد 2	// //
تموز 1974	السنة الرابعة ـ العدد 3	// //
آب 1974	السنة الرابعة ـ العدد 4	// //
أيلول 1974	السنة الرابعة ـ العدد 5	// //
تشرين الأول 1974	السنة الرابعة ـ العدد 6	// //
تشرين الثاني 1974	السنة الرابعة ـ العدد 7	// //
كانون الأول 1974	السنة الرابعة ـ العدد 8	// //
كانون الثاني 1975	السنة الرابعة ـ العدد 9	// //
شباط 1975	السنة الرابعة ـ العدد 10	// //
آذار 1975	السنة الرابعة ـ العدد 11	// //
نيسان 1975	السنة الرابعة ـ العدد 12	// //
أيار ـ حزيران 1975	السنة الخامسة ـ العدد 1 ـ 2	// //
تموز 1975	السنة الخامسة ـ العدد 3	// //
آب أيلول 1975	السنة الخامسة ـ العدد 4 ـ 5	// //
تشرين أول 1975	السنة الخامسة ـ العدد 6	// //
تشرين الثاني ـ كانون الأول 1975	السنة الخامسة ـ العدد 7 ـ 8	// //
كانون الثاني ـ شباط 1976	العدد 57 ـ 58	علي عقلة عرسان
آذار ـ نيسان 1976	العدد 59 ـ 60	// //
أيار 1976	العدد 61	// //
حزيران 1976	العدد 62	// //
تموز 1976	العدد 63	// //
آب 1976	العدد 64	// //
أيلول ـ تشرين الأول 1976	العدد 65 ـ 66	// //
تشرين الثاني 1976	العدد 67	// //
كانون الأول 1976	العدد 68	// //
كانون الثاني 1976	العدد 69	// //
شباط 1977	العدد 70	// //
آذار 1977	العدد 71	// //
نيسان 1977	العدد 72	// //
أيار 1977	العدد 73	// //
حزيران 1977	العدد 74	// //
تموز 1977	العدد 75	// //
آب 1977	العدد 76	// //
أيلول 1977	العدد 77	// //
تشرين الأول 1977	العدد 78	جلال فاروق الشريف
تشرين الثاني 1977	العدد 79	// //
كانون الأول 1977	العدد 80	// //
كانون الثاني 1978	العدد 81	// //
شباط 1978	العدد 82	// //
آذار 1978	العدد 83	// //
نيسان 1978	العدد 84	// //
أيار 1978	العدد 85	// //
حزيران 1978	العدد 86	// //
تموز 1978	العدد 87	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
آب 1978	العدد 88	جلال فاروق الشريف
أيلول 1978	العدد 89	// //
تشرين الأول 1978	العدد 90	// //
تشرين الثاني 1978	العدد 91	// //
كانون الأول 1978	العدد 92	// //
كانون الثاني 1979	العدد 93	// //
شباط 1979	العدد 94	// //
آذار 1979	العدد 95	// //
نيسان 1979	العدد 96	// //
أيار 1979	العدد 97	// //
حزيران 1979	العدد 98	// //
تموز 1979	العدد 99	// //
آب 1979	العدد 100	// //
أيلول 1979	العدد 101	// //
تشرين الأول 1979	العدد 102	// //
تشرين الثاني 1979	العدد - 103	// //
كانون الأول 1979 ـ كانون الثاني 1980	العدد - 104 - 105	// //
شباط 1980	العدد - 106	// //
آذار ـ نيسان 1980	العدد - 107 - 108	صفوان قدسي
أيار 1980	العدد - 109	// //
حزيران 1980	العدد - 110	// //
تموز 1980	العدد - 111	// //
آب 1980	العدد - 112	// //
أيلول 1980	العدد - 113	// //
تشرين الأول 1980	العدد - 114	// //
تشرين الثاني 1980	العدد - 115	// //
كانون الأول 1980	العدد - 116	// //
كانون الثاني 1981	العدد - 117	// //
شباط 1981	العدد - 118	// //
آذار 1981	العدد - 119	// //
نيسان 1981	العدد - 120	// //
أيار 1981	العدد - 121	// //
حزيران 1981	العدد - 122	// //
تموز ـ آب ـ أيلول 1981	العدد - 123 - 124 - 125	// //
تشرين الأول 1981	العدد - 126	عدنان بغجاتي
تشرين الثاني 1981	العدد - 127	// //
كانون الأول 1981	العدد - 128	// //
كانون الثاني ـ شباط 1982	العدد - 129 - 130	// //
آذار 1982	العدد - 131	// //
نيسان 1982	العدد - 132	// //
أيار 1982	العدد - 133	// //
حزيران 1982	العدد - 134	// //
تموز ـ آب 1982	العدد - 135 - 136	// //
أيلول 1982	العدد - 137	// //
تشرين الأول ـ تشرين الثاني 1982	العدد - 138 - 139	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
كانون الأول 1982	العدد - 140	// //
كانون الثاني - شباط - آذار 1983	العدد - 141- 142 - 143	// //
نيسان - أيار - حزيران 1983	العدد - 144 - 145 - 146	// //
تموز 1983	العدد - 147	// //
آب 1983	العدد - 148	// //
أيلول - تشرين الأول 1983	العدد - 149 - 150	// //
تشرين الثاني - كانون الأول 1983	العدد - 151 - 152	// //
كانون الثاني - شباط 1984	العدد - 153 - 154	// //
آذار - نيسان 1984	العدد - 155 - 156	// //
أيار - حزيران 1984	157 - 158	// //
تموز - آب 1984	159 - 160	// //
أيلول 1984	161	// //
تشرين الأول - تشرين الثاني 1984	162 - 163	// //
كانون الأول 1984	164	// //
كانون الثاني 1985	165	// //
شباط 1985	166	// //
آذار - نيسان 1985	167 - 168	// //
أيار - حزيران 1985	196 - 170	// //
تموز 1985	171	// //
آب 1985	172	// //
أيلول - تشرين أول 1985	173 - 174	عبد الله أبو هيف
تشرين الثاني 1985	175	// //
كانون الأول 1985	176	// //
كانون الثاني 1985	177	// //
شباط - آذار 1986	178	// //
نيسان 1986	179 - 180	// //
أيار - حزيران - تموز 1986	181 - 182 - 183	// //
آب 1986	184	// //
أيلول 1986	185	// //
تشرين الأول 1986	186	// //
تشرين الثاني - كانون الأول 1986	187 - 188	// //
كانون الثاني 1987	189	// //
شباط 1987	190	// //
آذار - نيسان 1987	191 - 192	// //
أيار - حزيران 1987	193 - 194	// //
تموز 1987	195	// //
آب 1987	196	// //
أيلول - تشرين الأول - تشرين الثاني 1987	197 - 198 - 199	// //
كانون الأول 1987	200	// //
كانون الثاني 1988	201	// //
شباط - آذار 1988	202 - 203	// //
نيسان 1988	204	// //
أيار - حزيران 1988	205 - 206	// //
تموز 1988	207	// //
آب - أيلول - تشرين الأول 1988	208 - 209 - 210	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
تشرين الثاني 1988	211	عبد الله أبو هيف
كانون الأول 1988 ـ كانون الثاني 1989	212 - 213	// //
شباط 1989	214	// //
آذار ـ نيسان 1989	215 - 216	// //
أيار ـ حزيران ـ تموز 1989	217 - 218 - 219	// //
آب ـ أيلول 1989	220 - 221	// //
تشرين الأول ـ تشرين الثاني ـ كانون أول 1989	222 - 223 - 224	// //
كانون الثاني ـ شباط 1990	225 - 226	// //
آذار ـ نيسان 1990	227 - 228	// //
أيار ـ حزيران ـ تموز ـ آب ـ أيلول 1990	229 - 230 - 231 - 232 - 233	// //
تشرين الأول ـ تشرين الثاني ـ كانون الأول 1990	234 - 235 - 236	محمد عمران
كانون الثاني ـ شباط 1991	237 - 238	// //
آذار 1991	239	// //
نيسان 1991	240	// //
أيار ـ حزيران 1991	241 - 242	// //
تموز 1991	243	// //
آب 1991	244	// //
أيلول ـ تشرين الأول ـ 1991	245 - 246	// //
تشرين الثاني 1991	247	// //
كانون الأول 1991	248	// //
كانون الثاني 1992	249	// //
شباط ـ آذار ـ نيسان 1992	250 - 251 - 252	// //
أيار ـ حزيران 1992	253 - 254	// //
تموز ـ آب 1992	255 - 256	// //
أيلول ـ تشرين الأول 1992	257 - 258	// //
تشرين الثاني ـ كانون الأول 1992	259 - 260	// //
كانون الثاني 1993	261	// //
شباط ـ آذار 1993	262 - 263	// //
نيسان 1993	264	// //
أيار 1993	265	// //
حزيران 1993	266	// //
تموز 1993	267	// //
آب 1993	268	// //
أيلول 1993	269	// //
تشرين الأول 1993	270	// //
تشرين الثاني 1993	271	// //
كانون الأول 1993	272	// //
كانون الثاني ـ شباط ـ آذار 1994	273 - 274 - 275	// //
نيسان 1993	276	// //
أيار 1994	277	// //
حزيران 1994	278	// //
تموز 1994	279	// //
آب 1994	280	// //
أيلول 1994	281	// //
تشرين الأول 1994	282	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
تشرين الثاني ـ كانون الأول 1994	283 - 284	محمد عمران
كانون الثاني 1995	285	// //
شباط ـ آذار 1995	286 - 287	// //
نيسان 1995	288	// //
أيار 1995	289	// //
حزيران 1995	290	// //
تموز 1995	291	// //
آب 1995	292	// //
أيلول 1995	293	// //
تشرين الأول 1995	294	شوقي بغدادي
تشرين الثاني 1995	295	// //
كانون الأول 1995	296	// //
كانون الثاني 1996	297	// //
شباط 1996	298	// //
آذار ـ نيسان 1996	299 - 300	// //
أيار 1996	301	// //
حزيران 1996	302	// //
تموز 1996	303	// //
آب 1996	304	// //
أيلول 1996	305	// //
تشرين الأول 1996	306	// //
تشرين الثاني 1996	307	// //
كانون الأول 1996	308	// //
كانون الثاني ـ شباط 1997	309 - 310	// //
آذار 1997	311	// //
نيسان 1997	312	// //
أيار 1997	313	// //
حزيران 1997	314	// //
تموز 1997	315	// //
آب 1997	316	// //
أيلول ـ تشرين الأول 1997	317 - 318	// //
تشرين الثاني 1997	319	// //
كانون الأول 1997	320	// //
كانون الثاني 1998	321	// //
شباط 1998	322	// //
آذار 1998	323	// //
نيسان 1998	324	// //
أيار 1998	325	// //
حزيران 1998	326	// //
تموز 1998	327	// //
آب 1998	328	// //
أيلول 1998	329	// //
تشرين الأول 1998	330	// //
تشرين الثاني 1998	331	// //
كانون الأول 1998	332	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
كانون الثاني 1999	333	شوقي بغدادي
شباط 1999	334	// //
آذار 1999	335	// //
نيسان 1999	336	// //
أيار 1999	337	// //
حزيران 1999	338	// //
تموز 1999	339	// //
آب 1999	340	// //
أيلول 1999	341	// //
تشرين الأول 1999	342	// //
تشرين الثاني 1999	343	// //
كانون الأول 1999	344	// //
كانون الثاني 2000	345	// //
شباط 2000	346	// //
آذار 2000	347	// //
نيسان 2000	348	// //
أيار 2000	349	// //
حزيران 2000	350	// //
تموز 2000	351	// //
آب 2000	352	// //
أيلول 2000	353	وليد مشوح
تشرين الأول 2000	354	// //
تشرين الثاني 2000	355	// //
كانون الأول 2000	356	// //
كانون الثاني 2001	357	// //
شباط 2001	358	// //
آذار 2001	359	// //
نيسان 2001	360	// //
أيار 2001	361	// //
حزيران 2001	362	// //
تموز 2001	363	// //
آب 2001	364	// //
أيلول 2001	365	// //
تشرين الأول 2001	366	// //
تشرين الثاني 2001	367	// //
كانون الأول 2001	368	// //
كانون الثاني 2002	369	// //
شباط 2002	370	// //
آذار 2002	371	// //
نيسان 2002	372	// //
أيار 2002	373	// //
حزيران 2002	374	// //
تموز 2002	375	// //
آب 2002	376	// //
أيلول 2002	377	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
تشرين الأول 2002	378	وليد مشوح
تشرين الثاني 2002	379	// //
كانون الأول 2002	380	// //
كانون الثاني 2003	381	// //
شباط 2003	382	// //
آذار 2003	383	// //
نيسان 2003	384	// //
أيار 2003	385	// //
حزيران 2003	386	// //
تموز 2003	387	// //
آب 2003	388	// //
أيلول 2003	389	// //
تشرين الأول 2003	390	// //
تشرين الثاني 2003	391	// //
كانون الأول 2003	392	// //
كانون الثاني 2004	393	// //
شباط 2004	394	// //
آذار 2004	395	// //
نيسان 2004	396	// //
أيار 2004	397	// //
حزيران 2004	398	// //
تموز 2004	399	// //
آب 2004	400	// //
أيلول 2004	401	// //
تشرين الأول 2004	402	// //
تشرين الثاني 2004	403	// //
كانون الأول 2004	404	// //
كانون الثاني 2005	405	// //
شباط 2005	406	// //
آذار 2005	407	// //
نيسان 2005	408	// //
أيار 2005	409	// //
حزيران 2005	410	// //
تموز 2005	411	// //
آب 2005	412	// //
أيلول 2005	413	// //
تشرين الأول 2005	414	حسن حميد
تشرين الثاني 2005	415	// //
كانون الأول 2005	416	// //
كانون الثاني 2006	417	// //
شباط 2006	418	// //
آذار 2006	419	// //
نيسان 2006	420	// //
أيار 2006	421	// //
حزيران 2006	422	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
تموز 2006	423	حسن حميد
آب 2006	424	// //
أيلول 2006	425	// //
تشرين الأول 2006	426	// //
تشرين الثاني 2006	427	// //
كانون الأول 2006	428	// //
كانون الثاني 2007	429	// //
شباط 2007	430	// //
آذار 2007	431	// //
نيسان 2007	432	// //
أيار 2007	433	// //
حزيران 2007	434	فادية غيبور
تموز 2007	435	// //
آب 2007	436	// //
أيلول 2007	437	// //
تشرين الأول 2007	438	// //
تشرين الثاني 2007	439	// //
كانون الأول 2007	440	// //
كانون الثاني 2008	441	// //
شباط 2008	442	// //
آذار 2008	443	// //
نيسان 2008	444	// //
أيار 2008	445	// //
حزيران 2008	446	// //
تموز ـ آب 2008	448 - 447	// //
أيلول 2008	449	// //
تشرين الأول 2008	450	// //
تشرين الثاني 2008	451	// //
كانون الأول 2008	452	// //
كانون الثاني ـ شباط 2009	454 - 453	// //
آذار 2009	455	// //
نيسان 2009	456	// //
أيار 2009	457	// //
حزيران 2009	458	// //
تموز ـ آب 2009	460 - 459	// //
أيلول ـ تشرين الأول 2009	462 - 461	// //
تشرين الثاني 2009	463	// //
كانون الأول 2009	464	// //
كانون الثاني 2010	465	// //
شباط 2010	466	// //
آذار 2010	467	// //
نيسان 2010	468	// //
أيار 2010	469	// //
حزيران	470	// //
تموز ـ آب 2010	472 - 471	// //

السنة	العدد	رئيس التحرير
أيلول 2010	473	فادية غيبور
تشرين الأول 2010	474	// //
تشرين الثاني 2010	475	// //
كانون الأول 2010	476	إبراهيم الجرادي
كانون الثاني 2011	477	// //
شباط 2011	478	// //
آذار 2011	479	// //
نيسان 2011	480	// //
أيار 2011	481	// //
حزيران 2011	482	// //
تموز 2011	483	// //
آب 2011	484	// //
أيلول 2011	485	// //
تشرين الأول 2011	486	مالك صقور
تشرين الثاني 2011	487	// //
كانون الأول 2011	488	// //
كانون الثاني 2012	489	// //
شباط 2012	490	// //
آذار 2012	491	// //
نيسان 2012	492	// //
أيار 2012	493	// //
حزيران 2012	494	// //
تموز 2012	495	// //
آب 2012	496	// //
أيلول 2012	497	// //
تشرين الأول 2012	498	// //
تشرين الثاني 2012	499	// //
كانون الأول 2012	500	// //

❑❑